

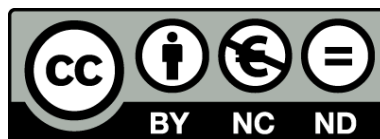


UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## La vuelta al mundo en 70 años: itinerario de la poética de Julio Cortázar

—Arte, fotografía y tecnología urbana—

Yu Noguchi



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

*La vuelta al mundo en 70 años:  
itinerario de la poética de Julio Cortázar*

*—Arte, fotografía y tecnología urbana—*



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

**Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales  
(Teoría de la Literatura y Literatura Comparada)**

**Doctorando: Yu NOGUCHI**

Barcelona, 7 de abril de 2021

野口 優

**Director: Dr. Àlex MATAS PONS  
Tutor: Dr. David VIÑAS PIQUER**



# Tabla de Contenidos

Resumen .....	1
Introducción.....	2
Prólogo.....	2
Objetivos.....	4
Metodología.....	4
Primer Capítulo: El Romanticismo: la memoria y la nostalgia poética .....	6
1-1. El beso eterno, el beso mortal .....	6
1-2. Urnas que cuentan .....	33
Segundo Capítulo: Inmovilidad y velocidad de la tecnología.....	45
2-1. La fotografía y la desvalorización de lo eterno .....	45
2-1-1. Fotografía: urna keatsiana de nuestra época .....	45
2-1-2. Nueva tarea de arte: <i>memento mori</i> y «lo que tenía que haber pasado» .....	50
2-1-3. El aura del arte documental sin autores auráticos .....	55
2-1-4. La creatividad «objetiva» del Surrealismo contra el mito romántico del genio individual ....	62
2-1-5. Objetivismo y materialismo .....	69
2-2. Cinematografía: otra forma de la eternización óptica .....	74
2-2-1. Cinematografización de la escritura: <i>Blow-up</i> de Antonioni y «Las babas del diablo» .....	74
2-2-2. <i>La invención de Morel</i> de Bioy Casares: eterno retorno nietzscheano del cine.....	80
2-2-3. Reinterpretación de Blow-Up desde la óptica del eterno retorno .....	89
2-2-4. Los actores y su carisma mercantilizado.....	91
2-3. Otras formas del eterno retorno en el arte de Cortázar.....	97
2-3-1. Reencarnación: «Una flor amarilla» y Nietzsche en su delirio.....	97
2-3-2. El jazz y la grabación: el eterno retorno en la música.....	101
2-4. La velocidad y la movilidad: Cortázar y el Futurismo .....	114
2-4-1. Marinetti y su nueva musa: la Victoria de Samotracia.....	114
2-4-2. La imposibilidad de ser futurista marinettiano en Argentina .....	123
2-4-3. «La noche boca arriba»: hoy, como el futuro del pasado.....	131
Tercer Capítulo: La poética manierista contra Apolo y la nostalgia por el origen.....	135
3-1. Las nostalgias por lo pre-moderno en el arte de la posguerra .....	135
3-2. La orgía sangrienta como imitación del origen pre-apolíneo.....	141
3-3. Remedios Varo: manierista hechicera de símbolos nostálgicos.....	155
3-4. Manierismo contra Apolo y lo dionisiaco de Nietzsche.....	168
3-5. El análisis sobre la crisis humanitaria en las obras de Varo y de Cortázar .....	174
3-6. La búsqueda de lo pre-apolíneo en la otredad.....	186
3-7. Los <i>hippies</i> : la nostalgia pre-apolínea en la contracultura y su utopía efímera.....	196
Cuarto Capítulo: Cortázar desconocido: del compromiso político a la Revolución «neofantástica» .....	208
4-1. Lo fantástico y la Revolución.....	208
4-1-1. Breve revisión sobre lo fantástico de Cortázar.....	208
4-1-2. La cotidianidad, lo fantástico y lo neofantástico .....	210
4-1-3. Pasos hacia el compromiso desde lo fantástico: el freudismo y el existencialismo.....	212
4-1-4. <i>Libro de Manuel</i> : la paradoja de la Revolución .....	224
4-1-5. El compromiso político en cuentos fantásticos.....	236

4-2. Prácticas neofantásticas y la Segunda Vanguardia.....	245
4-2-1. «Neofantástico» y la cotidianización de la rebeldía contra lo cotidiano.....	245
4-2-2. La <i>flânerie</i> y la urbe sobremoderna.....	246
4-2-3. Estrategias «neofantásticas» de la Segunda Vanguardia.....	255
4-2-4. Punto de partida para la Revolución «neofantástica» de Cortázar.....	264
4-2-5. La ciudad soñadora de <i>62 Modelo para armar</i> .....	266
4-2-6. La definición de «la ciudad» y sus relaciones con otros movimientos estéticos.....	275
4-2-7. La ciudad en construcción: cuentos de Cortázar.....	283
4-2-8. «La ciudad» en el metro: el mundo de los muertos y el Situacionismo.....	287
4-2-9. Saliendo de «la ciudad»: la autopista, el cruce de la nostalgia y la vanguardia.....	294
4-3. Nuevo nomadismo de la época de la <i>post-flânerie</i> .....	306
4-3-1. Más allá de «la ciudad».....	306
4-3-2. Nuevo nomadismo en la suburbia.....	307
4-3-3. Nomadismo en las ruinas: la suburbia turística.....	315
4-3-4. Memoria y olvido en la suburbia y las ruinas.....	324
4-3-5. Nomadismo vanguardista en la tierra de arte: «libros almanaque» de Cortázar.....	332
Conclusiones.....	337
Bibliografía citada.....	355

## Resumen

El objetivo de esta tesis es entender la totalidad de la poética de Julio Cortázar a través del análisis comparatista, y se desarrolla de acuerdo con los siguientes cuatro ejes: 1) la poética romántica, 2) la tecnología, 3) la tendencia nostálgica de la postguerra, 4) el compromiso político y la Segunda Vanguardia.

En lo que concierne al primer eje, se lleva a cabo una revisión del Romanticismo literario a partir de la labor de varios críticos, entre los que destaca Paul de Man. En particular, se analizan tres poemas de Cortázar explícitamente inspirados en «Oda a una urna griega» de Keats, que muestran las características de la experiencia romántica ante el deseo de *eternizarse*. En cuanto al segundo eje, se centra en el cambio paradigmático que causó la fotografía, con la ayuda de los textos de Walter Benjamin y Susan Sontag. También se analiza la tecnología consecutiva de la fotografía: la cinematografía. A continuación, se explora otra vertiente de la experiencia tecnológica: la velocidad frenética, con la que se entusiasmaron los futuristas. Respecto al tercer eje, se analizan la tecnofobia que prevaleció en la postguerra y la nostalgia poética por un estado original, que se puede adjetivar de «pre-apolínea». Desde este punto de vista, se interpretan varios cuentos de Cortázar donde dicha nostalgia se expresa en la forma del delirio dionisiaco. En cuanto al cuarto eje, se propone una hipótesis sobre los motivos que incitan al compromiso político a los artistas adscritos al género fantástico, como Cortázar. Las claves para conectar el arte fantástico y la Revolución son los pensamientos de Freud, Herbert Marcuse y Sartre. Pero esta inclinación hacia la política conlleva un descontento paradójico con la Revolución misma. Por eso, al final del estudio, se analiza el viraje que dio Cortázar hacia la poética suburbana, cuya teoría plantea Bruce Bégout en busca de otra posible Revolución. A este respecto, se exploran las obras de Cortázar sobre el nomadismo suburbano, como *Los autonautas de la cosmopista*, en relación con el experimento de Robert Smithson.

## Introducción

### Prólogo

Ya hace mucho tiempo que el escritor argentino Julio Cortázar se convirtió en uno de los autores clásicos de la literatura moderna hispanoamericana y universal. Su mundo literario, fértil y lleno de creatividad, es ampliamente conocido y explorado por muchos lectores e investigadores. Desde varios puntos de vista, se han realizado numerosos estudios sobre su labor. Pero, ¿cómo podríamos describir su arte y poética? La imagen más difundida de Cortázar es, evidentemente, la del maestro de *cuentos fantásticos*. No es de extrañar: sin duda, el cuento «fantástico» es el dominio donde la escritura de Cortázar ejerce su máxima fascinación, hasta tal punto que algunos de ellos llegaron a la gran pantalla. Por eso, los primeros estudios sobre la creación cortazariana comenzaron por analizar este aspecto. A este respecto, es emblemático el de Jaime Alazraki, que propone la teoría de lo «neofantástico» para poner de relieve la peculiaridad de la sensación fantástica en los cuentos de Cortázar ante la escritura clásica de este género. Por otra parte, Cortázar no es un escritor aislado, por más original que sea. De este modo, también se han discutido varias teorías e hipótesis acerca de las relaciones que se pueden establecer entre la escritura cortazariana y movimientos artísticos como el Romanticismo o el Surrealismo. Entre ellos destaca el trabajo de Evelyn Picon Garfield, que recoge y analiza varios elementos surrealistas que se encuentran en las obras de Cortázar. La reciente tesis de Ana Martínez Santa realiza una vasta investigación filológica que intenta reinterpretar a Cortázar desde la óptica romántica. También es posible realizar estudios temáticos, como por ejemplo el de María D. Blanco Arnejo, que profundiza en sus novelas lúdicas, o el libro de Carolina Orloff, que rescata su vertiente política. Además, ya contamos con muchas biografías laboriosas como la de Miguel Dalmau.

Después de todos estos esfuerzos, ¿qué es lo que podemos hacer? La abundancia de conocimientos acumulados no significa que no haya nada que decir sobre este escritor argentino. Al contrario. A pesar de la cantidad y la profundidad de estudios que ha merecido este escritor, falta aún algo fundamental: una perspectiva global sobre la

totalidad de su poética. Una perspectiva que facilite visibilizar el tejido que compone los diferentes aspectos de su escritura. Para ello, hay que introducir algunos puntos de vista hasta ahora poco relevantes en los estudios previos dedicados a Cortázar: la incorporación de la tecnología en el arte que ponteaba la poética romántica con la surrealista, el manierismo que coloca a Cortázar entre sus contemporáneos, el paralelismo entre lo fantástico y el compromiso político, el urbanismo que saca a la luz su relación con la Segunda Vanguardia, etc.

Desde luego, ha habido varios intentos de captar una imagen más integrada de su poética, como los ensayos de Saúl Yurkievich. Pero, en muchos casos, los análisis generales tienden a alejarse de la lectura detallada de obras concretas, por lo que sus argumentos se vuelven inevitablemente abstractos y ambiguos. Y las pocas excepciones que consiguen mantener el equilibrio entre la perspectiva amplia y la observación minuciosa suelen acabar por sintetizarlas únicamente a través de la dinámica binaria entre la racionalidad y la irracionalidad (o sus derivaciones como el sueño y la vigilia). La constante presencia de lo irracional en la poética de Cortázar es ciertamente indiscutible. El problema es que, a través de este discurso a favor del irracionalismo —detrás del cual se esconde la dicotomía entre el arte (humano) y la ciencia (inhumana)—, los críticos tienden a homologar casi inconscientemente la poética fantástica, la poética mitológica, la poética romántica, la poética surrealista, la poética de lo lúdico, etcétera, a pesar de las diferencias entre ellas, incluso en sus relaciones con lo irracional<sup>1</sup>.

Por otra parte, todo lo que no encaja en este esquema —la política, por ejemplo— se encuentra excluido de la cartografía de la poética cortazariana. De aquí surge la necesidad de proponer una visión más amplia a la vez que detallada, integradora, pero no reductiva.

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, Saúl Yurkievich afirma que «[c]ontinuador de la tradición romántica/simbolista/surrealista, Cortázar trata el texto como sistro revelador, como eslabón de la cadena magnética de lo real oculto, como verbo oracular», mostrando el síntoma de homologarlo todo a través del divisor común «lo real oculto», que es la transcendencia irracional. Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar: mundos y modos* (Barcelona: Edhasa, 2004), pág. 43. En el caso de Yurkievich, el erotismo, el juego, el humorismo y la locura también se clasifican en la misma categoría que se opone al logos y la razón. Léanse las págs. 148-149 y las págs. 198-199 del mismo libro. Este tipo de discurso es bastante común entre los críticos de Cortázar.

## Objetivos

En este ensayo se lleva a cabo una lectura de los poemas, los cuentos y las novelas de Cortázar ajena al cliché sobre la irracionalidad artística. La presencia del Romanticismo y el Surrealismo se interpreta en el marco de las experiencias modernas derivadas del progreso tecnológico, y no según la convención anti-cientificista. La presencia de la tecnofobia y la inclinación por el misticismo, en cambio, se entenderán según el contexto histórico de la postguerra desde la óptica del Manierismo. Por otra parte, se argumenta que la presencia de elementos fantásticos está asociada estrechamente con su compromiso político a través del Existencialismo y el Vanguardismo. De este modo, el objetivo es abarcar el conjunto de la obra de Cortázar al margen de las dicotomías clásicas de la crítica, y definir la poética de su obra a partir de las interrelaciones que la componen, a menudo silenciadas.

## Metodología

Para poder abarcar la compleja amalgama del mundo cortazariano, es imprescindible comenzar por la lectura de textos concretos. En esta tesis doctoral leemos algunas obras representativas —poemas, cuentos, novelas y ensayos— que expresan cada faceta de su poética, que dividimos, para facilitar el análisis, en cuatro dimensiones que se corresponden más o menos con lo romántico, lo tecnológico, lo nostálgico y lo político: respecto a lo romántico, analizaremos tres poemas explícitamente inspirados en «Oda a una urna griega» de Keats: «El ánfora», «Los dióscuros», «Urnas». En cuanto a lo tecnológico, interpretaremos «Las babas del diablo», relacionado con la fotografía, «El perseguidor» en relación con la estética cinematográfica, y «Final del juego» y «La noche boca arriba» desde el punto de vista futurista. El aspecto nostálgico lo analizamos en varios cuentos como «Las Ménades», «La escuela de noche», «La isla a mediodía» y en algunos aspectos de *Rayuela*. También se estudia «La autopista del sur» mediante el análisis del movimiento *hippie*. En lo que concierne a lo político, aborda *Libro de Manuel*, «Apocalipsis de Solentiname», «Alguien que anda por ahí» desde la óptica del compromiso con la

Revolución. A continuación se analiza *62 Modelo para armar*, y cuentos como «Axolotl», «Manuscrito hallado en un bolsillo» y «Lugar llamado Kindberg» desde el punto de vista del urbanismo situacionista. Y, finalmente, se interpreta *Los astronautas de la cosmopista* como un ejercicio de la estética suburbana.

Por otra parte, no pasaremos por alto la herencia de los artistas precedentes, incluyendo a John Keats, Man Ray, Adolfo Bioy Casares, Marinetti, y la interacción con sus contemporáneos como Michelangelo Antonioni, Remedios Varo, Julien Gracq, J. G. Ballard, Guy Debord, Robert Smithson. A través de la lectura comparatista, ubicaremos las obras de Cortázar en el contexto histórico a fin de entender mejor el desarrollo de su poética. Al mismo tiempo, como soporte de nuestro análisis, acudiremos a filósofos y teóricos de campos y épocas diferentes: Paul de Man, Walter Benjamin, Susan Sontag, Roland Barthes, Friedrich Nietzsche, Gustav René Hocke, Hannah Arendt, Sigmund Freud, Jean-Paul Sartre, Herbert Marcuse, Marc Augé, etc. En resumen, desde el punto de vista metodológico, nuestro trabajo consistirá en descubrir los hilos, a primera vista invisibles, con los que se entreteje la cartografía del arte moderno, para abarcar el conjunto de las obras de Cortázar en su totalidad. Para ello, la perspectiva teórica se compaginará, en primer lugar, con la crítica atenta de aquellos relatos y poemas según una estructura que permita reconocer estas cuatro categorías fundamentales: lo romántico, lo tecnológico, lo nostálgico y lo político. Además, la perspectiva teórica también se compaginará con la labor comparatista, relacionando las obras de Cortázar con otros autores.

## Primer Capítulo

### El Romanticismo: la memoria y la nostalgia poética

#### 1-1. El beso eterno, el beso mortal

A Parigi mi fu commissionato il monumento funebre di due sposi defunti. [...] Alla fine nacque la scultura *Il Bacio*, nel cimitero di Montparnasse, un Bacio cui è stata data la forma della lettera M — morte.

Constantin Brâncuși

La eternidad es inalcanzable para los seres mortales. O no sería tan feliz, aunque fuera posible, como en el caso de Titono en el mito griego: el hombre amado por una diosa, que ruega a Zeus que le conceda la inmortalidad divina a su amante mortal, olvidando pedirle la juventud eterna. No sin razón Tennyson le hace gritar «take back thy gift<sup>2</sup>», cosa que resulta imposible aun para Zeus mismo. Sin embargo, Titono debe de ser todavía afortunado a pesar de su acabamiento tragicómico, porque «seguramente una vida de vejez eternal vale más que la muerte<sup>3</sup>», como dice Vladimir Jankélévitch. Por otra parte, también es cierto que la inmortalidad titoniense es una solución contemporizadora que un Dorian Gray no aceptaría. En *El retrato de Dorian Gray*, Oscar Wilde describe hasta dónde llega el miedo por el efecto temporal que perjudica la belleza juvenil, creando una imagen grotesca de un Fausto narciso. Pero curiosamente, al contrario del argumento esteticista que desarrolla el autor en el prefacio —donde se sostiene que «[e]l artista es el creador de cosas bellas. [...] No hay nada parecido a libro moral o inmoral. [...] Ningún artista tiene simpatías éticas. Una simpatía ética en un artista es un imperdonable amaneramiento de estilo<sup>4</sup>»—, el desenlace trágico del relato implica una conclusión bastante moralista: es una arrogancia buscar la eternización por el ser humano, tan minúsculo como individuo. Además, Dorian Gray no es un héroe convencido que por sí solo cumpla su misión —en este caso, la de encarnar la teoría esteticista, romántica y hedónica—, que llega a ser incluso antimoral, sino que es el

---

<sup>2</sup> «I ask'd thee, 'Give me immortality' / Then didst thou grant mine asking with a smile, [...] But thy strong Hours indignant work'd their wills, / And beat me down and marr'd and wasted me, [...] Let me go : take back thy gift; [...]». Alfred Tennyson, *The Poetical Works of Lord Tennyson* (Glasgow: Collins' Clear-Type Press, ND), pág. 620.

<sup>3</sup> «Certes une vie de vieillard éternel vaut mieux que la mort... ». Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie* (Paris: Champs essais, 1974), pág. 125.

<sup>4</sup> Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray* (Barcelona: Austral, 2019), pág. 27-28.



Lord Henry —el amigo del pintor que realiza el retrato—, quien lo seduce a la corrupción, como lo hace Mefistófeles con Fausto. Pero a diferencia del doctor alemán, que anhela la epifanía eterna de desvelar el misterio del mundo, el motivo por el que Dorian Gray cae en el pacto demoníaco a cambio de una eternización imposible es su belleza corporal, y la obra de arte —el retrato— aparece como su alternativa contemporizadora, pero capaz de conservar, al menos, su imagen:

—¡Qué triste es! —murmuró Dorian Gray, con los ojos todavía clavados en su propio retrato—. ¡Qué triste es! Me haré viejo, horrible, y espantoso. Pero este retrato permanecerá eternamente joven. Nunca será más viejo que este concreto día de junio... ¡Si pudiera ser al revés! ¡Si fuese yo el que permaneciese siempre joven, y el retrato el que envejeciese...! ¡Por eso... por eso... daría cualquier cosa! Sí, no hay nada en todo el mundo que no diese! ¡Hasta daría mi alma!<sup>5</sup>

La tragedia de Dorian Gray es que Lord Henry le imbuye de la fe esteticista de que la belleza (corporal) es la que puede justificar cualquier cosa, incluso maldades. Y lógicamente, el envejecimiento significa la lamentable pérdida de su inmunidad, como le advierte Lord Henry: «Cuando su juventud se vaya, su belleza se irá con ella, y entonces, de repente, descubrirá que para usted ya no hay más triunfos, o tendrá que contentarse con esos pequeños triunfos que el recuerdo de su pasado volverá más amargos que derrotas<sup>6</sup>». Por eso, este Mefistófeles esteticista le invita a seguir el aforismo de «carpe diem», sosteniendo que «[u]n nuevo hedonismo... eso es lo que nuestro siglo necesita<sup>7</sup>», y Dorian se corrompe hasta tal punto que comete asesinato. En resumen, su decadencia desenfrenada es la consecuencia del intento de aprovechar su privilegio al máximo antes de que caduque su juventud. Obviamente, es un caso extremo y excepcional, ya que poca gente puede seguir ese esteticismo sin límite de Lord Henry. Sin embargo, nosotros también tenemos algo en común con Dorian Gray: el horror inminente que sentimos ante el efecto del tiempo corrosivo que nos hace decaer poco a poco, pero irrevocablemente. Lo importante es recordar que el tiempo es también el motor de la evolución continua, y no un mero destructor desde el punto de vista macroscópico. Entonces, ¿qué es lo que sufre la corrosión? Sin duda, es el

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, pág. 56. (La falta de la exclamación en la penúltima frase es de la edición).

<sup>6</sup> *Ibid.*, pág. 52.

<sup>7</sup> *Loc. cit.*

individuo. En realidad, el origen del fracaso de Dorian Gray se remonta al individualismo moderno. En nuestra época, en la que ya han perdido su credibilidad las mitologías colectivas que amortiguaban el miedo por la desaparición personal, el envejecimiento y la muerte son la mayor causa del horror humano. Por lo tanto, la historia de Dorian Gray no solamente caricaturiza la arrogancia juvenil, sino que se puede interpretar también como una crítica irónica sobre el modelo individualista del que Wilde mismo participa como artista decimonónico, cosa que podemos averiguar al leer el artículo «El alma del hombre bajo el socialismo<sup>8</sup>», en el que aboga por este individualismo ante la acusación socialista que prioriza la solidaridad colectiva.

En resumen, *El retrato de Dorian Gray* es un libro en el que Oscar Wilde describe la tríada de la obsesión por la juventud, el hedonismo extremo y el individualismo moderno, que son elementos inseparables, relacionados entre ellos. Y su postura es ambivalente. Por una parte, declara abiertamente su esteticismo pomposo, y por otra parte, la trama de la novela revela que Wilde se daba cuenta del problema de su propio credo, que en su época ya estaba perdiendo su fuerza: es el Romanticismo. De hecho, Dorian Gray, bajo la influencia de Lord Henry, es un personaje romántico según el criterio de nuestro autor, Julio Cortázar:

Se advierte que el escritor clásico, imbuido de un alto espíritu de universalidad, de arquetipificación, ve en el libro un *medio* para expresar y transmitir las modulaciones individuales que asumen sin quebrarse las grandes líneas de fuerza espiritual de su siglo. Incluso su estilo tiende a uniformarse retóricamente —y entonces la decadencia se precipita irremisible—, como si el escritor fuese menos individuo que instrumento agente dentro de un orden que lo subordina y lo supera.

Contra tal actitud, el romanticismo reivindica los derechos individuales del escritor y, por ende, al libro como expresión de *una* conciencia. El culto del estilo individual engendrará la hipervalorización de la forma, del asunto (del asunto con cierta forma) y en último término del Libro que acoge y sostiene filialmente los elementos que le han dado el ser. Mas esta concepción eminentemente estética de la literatura, que conducía a la exaltación de lo formal como manifestación de los «estados de alma», se vio pronto desmentida en la ejecución por una actitud de *mesianismo* que signa la obra de las figuras mayores del romanticismo, [...] El romanticismo se presenta como

---

<sup>8</sup> Léase *El alma del hombre bajo el socialismo*. Oscar Wilde, *El alma del hombre bajo el socialismo* (Barcelona: El Viejo Topo, 2016).

ejercitación de la tendencia hedonista que rompe con el clasicismo y propone en cambio la formulación estética de la realidad sensible (Pushkin, Keats, Maurice de Guérin), inédita siempre y adecuándose a la ecuación individual del poeta o del artista.<sup>9</sup>

Este análisis de Cortázar, que explica el motivo histórico de la característica romántica, coincide bien con el perfil de Dorian Gray, con la combinación de su individualismo y su hedonismo. Además, «la hipervalorización de la forma» es una buena descripción del acto de este Fausto estético que se obsesiona tanto por su apariencia y su belleza juvenil, siguiendo la orientación de Lord Henry, que sostiene que «[e]l auténtico misterio del mundo es lo visible, no lo invisible<sup>10</sup>». Cortázar dice que «lo formal como manifestación de «los estados de alma» se vio pronto desmentida en la ejecución por una actitud de *mesianismo*». Pero en el caso de la novela de Wilde, la cuestión de la forma y el alma toma un sesgo más complejo. Las maldades de Dorian Gray son imperceptibles en su apariencia atractiva, pero deforman su retrato reflejando sus terribles «estados de alma», hasta que el protagonista, arrepentido, intenta «matar» a este doble suyo para acabar con «aquella monstruosa alma viviente<sup>11</sup>». Es decir, el retrato sigue el concepto de «lo formal como manifestación de «los estados de alma»» asumiendo el alma corrupta de su modelo, mientras que Dorian Gray mismo se convierte en una mera imagen como si fuera una pintura (y por tanto, no envejece). Es entonces cuando se cumple su deseo de «¡Si pudiera ser al revés!», y al mismo tiempo, su promesa de «¡Hasta daría mi alma!».

Pero, para que este pacto mefistofélico tenga sentido, es fundamental una premisa, que es el concepto del arte como método de eternizar la imagen de lo mortal. Es imposible alcanzar a la eternidad siendo un ser humano, pero sí que es posible memorizar su imagen a través del arte. De hecho, esta función recordatoria es una de las tareas más importantes del arte, cosa que confirma la siguiente frase de nuestro autor, Julio Cortázar:

Anhelo de eternidad habita en todo artista y vale como su signo identificante; porque si en verdad es el hombre ese animal *que quiere durar*, el artista intenta duración transfiriéndose a su obra,

---

<sup>9</sup> Julio Cortázar, *Obras completas VI* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006), pág. 52-53.

<sup>10</sup> Oscar Wilde, *Op. cit.*, pág. 52.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pág. 282.

haciéndose su propia obra, y la logra en la medida en que deviene obra.<sup>12</sup>

Al mismo tiempo, es una fuente de creación literaria productiva que inspira a muchos escritores, como lo hemos visto en el libro de Oscar Wilde, y, en el caso de Julio Cortázar, es un motivo bastante frecuente, muchas veces con alusión a obras precedentes de sus precursores: sobre todo de los románticos. De modo que es una clave para entender el desarrollo de la poética cortazariana desde el punto de vista comparatista. Así que iniciemos nuestro viaje a su mundo literario con un análisis de las obras cortazarianas en torno a la eternización artística.

La primera obra cortazariana que leemos es el cuento «Queremos tanto a Glenda», en el que Cortázar trata el tema de Dorian Gray desde su propio punto de vista literario, adaptándolo a la circunstancia del siglo XX. El narrador (o la narradora, no se sabe) del cuento, que forma parte de un club de seguidores —algo sospechoso— de una actriz, Glenda Garson, relata adónde los conduce su deseo de que su ídolo sea impecable en la pantalla. Son tan perfeccionistas que fundan un laboratorio a fin de modificar todas las «imperfecciones» que la actriz ha cometido en la pantalla de plata según sus criterios estéticos, procurándose la totalidad de las copias de sus películas publicadas cueste lo que cueste. Esta manía por la perfección llega al extremo cuando la actriz ha declarado su retorno a la pantalla años después de su retiro, causando a los miembros del club un horror: Glenda ya ha perdido su perfección estética, y sus seguidores deciden, al fin, «crucificarla» para ofrecerle «una última perfección inviolable<sup>13</sup>».

Sin duda, hay un paralelismo entre Glenda y Dorian Gray. Ambos son personajes que encarnan la belleza juvenil, y, por tanto, que se exponen inevitablemente a la amenaza del envejecimiento que les prepara un desenlace mortal. El tema de la eternización a través del arte también lo comparten los dos. En el caso de Glenda, la película es la que corresponde a la pintura para Dorian Gray. En este sentido, «Queremos tanto a Glenda» es la versión cortazariana de la historia romántica de Dorian Gray. Por otra parte, también es cierto que hay diferencias significativas entre ellos. La primera diferencia en la que nos fijamos se encuentra en la técnica del arte que cada historia emplea para

---

<sup>12</sup> Julio Cortázar, *Obras completas IV* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005), pág. 1017.

<sup>13</sup> Julio Cortázar, *Obras completas I* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003), pág. 891.

eternizar la imagen. Mientras que la trama de *El retrato de Dorian Gray* se desarrolla en torno a una pintura —como su título indica—, en «Queremos tanto a Glenda» los films son los que se encargan de la función eternizante. Esta presencia de la técnica avanzada en el arte, que inevitablemente cambia la noción de lo eterno, debe diferenciar a Glenda de Dorian Gray. Pero la cuestión de la eternización técnica es el tema del segundo capítulo, donde lo analizaremos con más detalle, limitándonos de momento a echar un vistazo a la peculiaridad de esta técnica óptica. En «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», Benjamin señala un carácter muy curioso de la cinematografía:

Él [el actor] sabe, mientras está ante el aparato, que, en última instancia, todo aquello se remite a la masa. Es ella la que va a controlarlo. Ella, justamente, no es visible, todavía no existe mientras él lleva a cabo la actuación artística que ella va a controlar. Pero esa invisibilidad constitutiva aumenta la autoridad de este control. [...] El culto a las estrellas [de cine] que fomenta no sólo conserva aquella magia, emancipación de la personalidad, que hace ya mucho tiempo que consiste en el desmedrado titilar de su carácter de pura mercancía, sino que lo que es su complementario, el correlativo culto al público, exige al mismo tiempo la condición corrupta de ese público con la cual el fascismo trata de poder sustituir su conciencia de clase.<sup>14</sup>

Según este argumento, la verdadera dueña de la película no son las estrellas de cine que actúan ante la cámara, sino que es la masa. Lo peor es que se trata de una masa tan corrupta que cae incluso en el fascismo, y al mismo tiempo tan desesperada que exige «el correlativo culto al público» que les ofrece una mitología alternativa, como la estrella que Hitler hizo de su pueblo inventando el estúpido mito ario. Pero lo que ocurre en «Queremos tanto a Glenda» es exactamente eso. El grupo de seguidores de Glenda la adora como si fuera un Mesías. Sin embargo, son ellos quien manipulan todas las imágenes de su ídolo, sin que ella misma lo sepa. Y ella no lo puede saber porque la masa es invisible, como señala Benjamin. Esta extraña relación que mantiene el grupo con Glenda viene de ese problema propio del cine. Por otra parte, el grupo de seguidores trabaja colectivamente en sacrificar a su ídolo para satisfacer la exigencia de la masa que anhela por un nuevo mesías, muy al contrario de Dorian Gray, que intenta

---

<sup>14</sup> Walter Benjamin, *Obras: libro 1/vol. 2* (Madrid: Abada, 2012), pág. 29.

gozar solitariamente de su privilegio bajo la instrucción del mefistofélico teórico, Lord Henry. Mientras el Fausto estético busca la eternidad en sí mismo, los protagonistas de «Queremos tanto a Glenda» la buscan en un colectivo que comparte la misma convicción, como si fuera un grupo religioso. Por eso, el tema de la religión está visiblemente presente en «Queremos tanto a Glenda», cosa que no pasa en el libro de Wilde. Por ejemplo, el grupo de seguidores compara el alivio por haber conseguido la manipulación de todas las copias de las películas de Glenda con el descanso de Dios después de la creación:

Vivimos la felicidad del séptimo día, del descanso después de la creación; ahora podíamos ver cada obra de Glenda sin la agazapada amenaza de un mañana nuevamente plagado de errores y torpezas; ahora nos reuníamos con una liviandad de ángeles o de pájaros, en un presente absoluto que acaso se parecía a la eternidad.<sup>15</sup>

Esta comparación bíblica significa que los protagonistas del cuento plagian la mitología cristiana, que ya no les cumple su función redentora, para crear su propia teología mesiánica. Y esta proyección hacia el cristianismo se culmina en la metáfora de la crucifixión en el desenlace, afirmando que su ídolo «no se baja vivo de una cruz<sup>16</sup>». De hecho, lo que hacen los miembros del grupo no es otra cosa que construir una iglesia colectiva pero escondida a través de sus labores de manipulación de las películas, como si fuera una secta secreta. En realidad, este tipo de círculos sospechosamente herméticos, egocéntricos y de alguna manera místicos es un motivo frecuente en las obras cortazarianas, como el Club de la Serpiente de *Rayuela*, el grupo anónimo de *62 Modelo para armar*, o La Joda de *Libro de Manuel*, aunque cada una tiene su objetivo diferente. Por lo tanto, el análisis del tema del colectivo místico es indispensable para entender la poética cortazariana. Sin embargo, todavía nos faltan otros temas que debemos tratar previamente para abordar más adelante esa cuestión del nuevo misticismo colectivo, en el tercer capítulo.

Hasta aquí, hemos comparado «Queremos tanto a Glenda» con «El retrato de Dorian Gray», a través del paralelismo que hay entre los dos. Sin embargo, la novela de

---

<sup>15</sup> Julio Cortázar, *Obras completas I* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003), pág. 890.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pág. 891.

Wilde no es la única referencia que se encuentra en el cuento cortazariano. De hecho, hay un momento en el que la narración de «Queremos tanto a Glenda» alude a otro pionero literario:

Sí, pero un poeta había dicho bajo los mismos cielos de Glenda que la eternidad está enamorada de las obras del tiempo, y le tocó a Diana [el miembro principal del grupo] saberlo y darnos la noticia un año más tarde. Usual y humano: Glenda anunciaba su retorno a la pantalla, las razones de siempre, la frustración del profesional con las manos vacías, un personaje a la medida, un rodaje inminente.<sup>17</sup>

El dicho de un poeta al cual se refiere el narrador en este fragmento, «la eternidad está enamorada de las obras del tiempo<sup>18</sup>», es un verso citado de un poemario *The Marriage of Heaven and Hell* escrito por William Blake. La intención de la cita parece obvia: los protagonistas creen que esta paradoja es la razón por la que la actriz, ahora ya vieja, quiere retornar a la pantalla. Es como si un ser transcendental se distrajera con el ídolo humano que ha sucumbido a la tentación de exponer su imperfección al público. Pero esta referencia intertextual no se limita a ser una explicación del comportamiento de la heroína, sino que indica la existencia de una repercusión filosófica entre Cortázar y Blake sobre el tema de la eternización.

El motivo principal de *The Marriage of Heaven and Hell* es, como el título insinúa, desmentir la dicotomía moralista entre el bien y el mal definida de acuerdo con la tradición cristiana. El poeta invita a los lectores a liberarse de las normas tozudas que los atan, quitando el estigma del deshonesto vicio de las ideas y actos que la doctrina medieval condena. Entre los poemas recogidos en este libro, la intención emancipadora del autor se plasma en una forma más concisa en «The Voice of the Devil», en el que la voz del diablo señala que «todas las biblias o todos los códigos sagrados han sido causas<sup>19</sup>» de las dicotomías erróneas entre lo terrenal y lo celeste:

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, pág. 890.

<sup>18</sup> «Eternity is in love with the productions of time». William Blake, *The Complete Poetry & Prose of William Blake* (New York: Anchor Book, 1988), pág. 36.

<sup>19</sup> «All Bibles or sacred codes. have been the causes of the following Errors». *Ibid.*, pág. 34.

1. That Man has two real existing principles Viz: a Body & a Soul.
2. That Energy. calld Evil. is alone from the Body. & that Reason. calld Good. is alone from the Soul.
3. That God will torment Man in Eternity for following his Energies.<sup>20</sup>

Y propone teoremas contrarios como «verdades»:

- 1 Man has no Body distinct from his Soul for the calld Body is a portion of Soul discern'd by the five Senses. the chief inlets of Soul in this age.
2. Energy is the only life and is from the Body and Reason is the bound or outward circumference of Energy.
- 3 Energy is Eternal Delight<sup>21</sup>

En la primera tríada de «los errores», el poeta menciona el concepto de la razón como bondad puramente incorpórea, antónimo de la naturaleza salvaje, que se califica de maldad corporal dentro del marco moralista. Su crítica contra este racionalismo representa muy bien su índole filosófica como precursor de los románticos, y según sus principios, el cuerpo es inseparable del alma. Este espíritu de identificar los factores aparentemente opuestos es uno de los métodos importantes de Blake que aparece en varias obras suyas, y de hecho, en el mismo libro se recoge un poema titulado «Opposition is true Friendship<sup>22</sup>», que representa muy bien su intención de sintetizar paradojas, como lo hizo su contemporáneo Hegel en la filosofía. Pero hay un punto en el que el poeta inglés no se atreve a romper con la teología tradicional contra la cual él mismo se opone. Fijémonos en su definición de la corporeidad como «una porción del alma», que se manifiesta en la segunda tríada de «las verdades». Al considerar el cuerpo como «una porción del alma», Blake muestra su posición idealista, admitiendo la precedencia del alma, que pertenece al mundo ideal, a la existencia corporal. Y en este sentido, Blake sigue la visión tradicional a pesar de su poética innovadora. En cambio, Cortázar, que vivió el siglo XX, tiene otro criterio sobre esta dialéctica del cuerpo y el alma:

---

<sup>20</sup> *Loc. cit.*

<sup>21</sup> *Loc. cit.*

<sup>22</sup> Léanse las pág. 42-43 del mismo libro.



La invención del alma por el hombre se insinúa cada vez que surge el sentimiento del cuerpo como parásito, como gusano adherido al yo. Basta sentirse vivir (y no solamente vivir como aceptación, como cosa-que-está-bien-que-ocurra) para que aun lo más próximo y querido del cuerpo, por ejemplo la mano derecha, sea de pronto un objeto que participa repugnantemente de la doble condición de no ser yo y de estarme adherido.

Trago la sopa. Después, en medio de una lectura, pienso: «La sopa está *en mí*, la tengo en esa bolsa que no veré jamás, mi estómago». Palpo con dos dedos y siento el bulto, el removerse de la comida ahí dentro. Y yo soy eso, un saco con comida adentro.

Entonces nace el alma: «No, yo no soy eso».

Ahora que (seamos honestos por una vez)

sí, yo soy eso. Con una escapatoria muy bonita para uso de delicados: «Yo soy *también eso*».

O un escaloncito más: «Yo soy *en eso*».

[...]

Sobre el dolor físico como aguijón metafísico abunda la escritura. A mí todo dolor me ataca con arma doble: hace sentir como nunca el divorcio entre mi yo y mi cuerpo (y su falsedad, su invención consoladora) y a la vez me acerca mi cuerpo, *me lo pone* como dolor, Lo siento más mío que el placer o la mera cenestesia. Es realmente un *lazo*. Si supiera dibujar mostraría alegóricamente el dolor ahuyentando al alma del cuerpo, pero a al vez daría la impresión de que todo es falso: meros modos de un complejo cuya unidad está en no tenerla.<sup>23</sup>

Es el capítulo 83 de *Rayuela*, en el que se explica de dónde nace el concepto del alma como idea pura del Yo. Según su teoría, uno apela al alma por culpa de la frustración de no poder liberarse de la corporeidad. Su argumento tiene en común con la visión de Blake el rechazo contra la dicotomía entre lo corporal y lo espiritual. Sin embargo, la manera cortazariana de superar la dicotomía es renuientemente existencialista, y califica el alma como invención ficcional ante la amarga existencia corporal que antecede a todo. En realidad, no se trata de una superación dialéctica, sino más bien de un análisis frío sobre la necesidad humana de la dicotomía. Su posición es la de un crítico, pero no un acusador que rechace la invención del alma, porque esta debilidad humana es una fuente para la escritura. Esta mezcla de la perspectiva intelectual que nos hace encarar la amarga realidad existencial con la aceptación de la necesidad humana de la ficción, o de

---

<sup>23</sup> Julio Cortázar, *Obras completas III* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004), pág. 463-464.

una mitología, es la que distingue la poética de Cortázar del optimismo de Blake. Obviamente esta diferencia afecta a su búsqueda de lo eterno, porque si aceptamos la precedencia de la existencia a la idea, un mito también debe tener un cuerpo, un ídolo. Pero debe ser un cuerpo perfecto y eterno, que un ser humano no puede poseer.

De aquí que los protagonistas de «Queremos tanto a Glenda» caigan en la obsesión por el envejecimiento de su ídolo. Al ser «existencialistas», no pueden creer en una idea sin cuerpo. Por eso comienzan a manipular todas las películas en las que actúa Glenda, para que ella tenga una imagen impecable. Pero, poco a poco, se dan cuenta de que estas imágenes en la pantalla valen más que su propia dueña, porque un rollo de película es mucho más duradero que un cuerpo humano, y lógicamente llega un día en el que deciden matarla para sustituirla por los films que constituyen su fetiche. De este modo se liberan, de una vez por todas, del cuerpo deteriorable. Pero, en ese momento, el credo existencialista es reemplazado por el fetichismo materialista: las películas en sí mismas no son más que objetos puramente materiales que conservan solo la imagen, la cáscara de la actriz. Aquí no hay espacio para el alma.

En conclusión, «Queremos tanto a Glenda» es una caricatura de las masas del siglo XX que necesitan una salvación espiritual, pero, a causa de la tendencia existencialista, que la gente moderna comparte en mayor o menor grado, no les es posible creer en ideas como la de Dios. Y para su fetiche, nada es más adecuado que la película, que da un cuerpo duradero a la imagen de sus héroes. Pero, aunque Cortázar se expresa con ironía ante este fenómeno moderno, no debemos pensar que nos invita a volver a la ingenua creencia del idealismo. Como hemos visto en el fragmento de *Rayuela*, el autor argentino sabe que ya es imposible sostener el concepto del alma eterna como algo que preceda a la existencia corporal. En el fondo, esa es la causa de la crisis espiritual de nuestra época, ya que todo lo que puede ser eterno es ideal, y, en el mundo existencial, *omnia mutantur, nihil interit*.

No obstante, eso no quiere decir que los afortunados idealistas, como Blake, pudieran creer en la eternidad ingenuamente. De hecho, este predecesor de los románticos ya notaba el problema de lo eterno, y podemos percibir su intento delicado de conciliar la eternidad y la temporalidad humana en su famoso poema que se titula

«Auguries of Innocence»:

To see a World in a Grain of Sand  
And a Heaven in a Wild Flower  
Hold Infinity in the palm of your hand  
And Eternity in an hour  
[...]<sup>24</sup>

Con esta estrofa, que es muy conocida, se entiende bien cómo Blake quería solucionar la oposición entre lo infinito y lo finito: comprimir la infinitud y la eternidad dentro del espacio finito y del tiempo limitado. Es decir, se trata de una epifanía en la que se revela lo inmenso e inaccesible, y es un buen ejemplo en el que Blake muestra su poética visionaria<sup>25</sup>. Su propuesta parece muy atractiva, y, por eso, hay muchas lecturas que la interpretan como una victoria poética contra el tiempo corrosivo. Por ejemplo, Daniela Picón dice:

Para Blake, la visión espiritual —que abre acceso a la Eternidad— se encuentra disponible para todos los hombres y se alcanza por medio de la oración y la práctica artística. Por ello es que manifestó que sus libros proféticos constituían una vía mediante la cual este pretendía «enseñar a volar» a sus lectores<sup>26</sup>

Sin embargo, hay que ir con cuidado con el optimismo sin reserva. Porque la visión epifánica, por definición, está destinada a esfumarse. Es como un sueño efímero del que inevitablemente despertamos para volver a este mundo terrenal, salvo que seamos un Endimión que se adormezca sin cesar bajo la protección de un ser eterno. Por lo tanto, la comprensión epifánica de la infinitud causa una vacilación entre la esperanza por el Edén y la resignación al exilio. A pesar de su confianza en su poética visionaria, no hay duda de que William Blake percibió esta ambivalencia al escribir el poema titulado

---

<sup>24</sup> William Blake, *Op. cit.*, pág. 490.

<sup>25</sup> De hecho, esta manera de búsqueda de lo eterno tiene a muchos sucesores, entre los cuales se encuentra el compatriota de Cortázar, J. L. Borges, que escribió «El Aleph», que «es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos». J. L. Borges, *Obras completas I* (Barcelona: Emecé, 1999), pág. 623.

<sup>26</sup> Daniela Picón, *Visiones de William Blake: itinerarios de su recepción en los siglos XIX y XX* (Barcelona: Calambur, 2017), pág. 174.

«Eternity».

Eternity

He who binds to himself a joy  
Does the winged life destroy  
But he who kisses the joy as it flies  
Lives in eternity's sun rise

[...] <sup>27</sup>

Es obvia la continuidad temática entre los cuatro versos de «Auguries of Innocence» y los de «Eternity», que es la esperanza por la eternidad. Sin embargo, la locución paradójica de «Eternity» señala, de una manera más evidente, la conciencia de los límites del ser humano, aunque el tono del poema es bastante optimista: uno no se puede bañar por completo en júbilo edénico, pero puede besarlo. Dicho de otro modo, se puede disfrutar solo del contacto momentáneo con la epifanía como una experiencia viva, pero no consumirla por completo. De esta manera, se la puede compatibilizar con la durabilidad eterna. Desde la resignación positiva de asumir esta imposibilidad, el poeta se aleja de la sensación pseudo-todopoderosa de visionario que sueña con la conquista de la infinitud y la eternidad, la que hemos encontrado en «Auguries of Innocence».

Habíamos visto que Cortázar en «Queremos tanto a Glenda» caricaturizaba el dilema de nuestra época entre el anhelo por la salvación espiritual y la confianza firme en el mundo existencial, sobre todo material, describiendo cómo el intento de alcanzar lo eterno acaba por convertirse en un fetichismo perverso. Pero el análisis de Blake nos señala que ya antes del desarrollo ideológico que tuvo lugar en los siglos XVIII y XIX —que tiene mucho que ver con el avance científico—, el sueño de la eternización implicaba la misma paradoja. Y, en relación al estudio sobre la poética cortazariana, esa sensación ambivalente ante la eternidad que Blake tematizó en «Eternity» es crucial, porque los románticos profundizaron en ella como un motivo poético, sobre todo John Keats, de quien Cortázar fue un lector apasionado.

---

<sup>27</sup> William Blake, *Op. cit.*, pág. 470.

Sin embargo, «el romanticismo» es un término que se aplica a varios fenómenos heterogéneos, y es importante precisar en qué sentido lo usamos. En nuestro análisis sobre todo, porque ni Blake ni Cortázar encajan perfectamente en el perfil romántico desde el punto de vista histórico. El cuidadoso investigador René Wellek nos ofrece una perspectiva general de diversos estudios sobre el Romanticismo en su artículo «Revisión del romanticismo», en el cual se refiere a diferentes aspectos de este movimiento heterogéneo. Entre ellos, hay un criterio que merece la pena destacarse:

Los románticos no querían descubrir en sus poemas a un mundo ideal o a la existencia abstracta de Dios. Querían expresar sus propias experiencias concretas, su propia aprehensión personal de la eternidad humana.<sup>28</sup>

En pocas palabras, los románticos no son meros soñadores que inventen fantasías proyectadas sobre su mundo ideal, a diferencia de su imagen ampliamente aceptada. Es cierto que buscan la trascendencia o la eternidad, pero siempre a través de las experiencias que su existencia limitada de carne y hueso permite percibir. Con esta noción del Romanticismo, podemos interpretar los dos poemas de Blake que hemos leído como románticos: el mundo, el cielo, la infinitud y la eternidad —que pertenecen a la superioridad abstracta— solo podemos captarlos en la escala humana con objetos concretos como la arena, una flor silvestre, una mano o una hora. Y uno no se puede bañar en el júbilo completo de la epifanía, porque es algo ideal y abstracto que nos quita la vivacidad, la cual solo nuestras propias experiencias con los pies en la tierra pueden generar. Por tanto, hay que buscar el punto y el momento donde la existencia y la experiencia humanas tocan a la altura de lo eterno como la metáfora del beso.

Curiosamente, Blake no es el único que recurre a esta metáfora del beso para expresar la mezcla de la alegría y la frustración humana ante la eternidad: es el romántico inglés John Keats quien la desarrolla con más elocuencia en la conocida «Oda a una urna griega».

---

<sup>28</sup> René Wellek, *Historia literaria: problemas y conceptos* (Barcelona: Laia, 1983), pág. 186.

[...]

Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave  
Thy song, nor ever can those trees be bare;  
Bold Lover, never, never canst thou kiss,  
Though winning near the goal —yet, do not grieve;  
She cannot fade, though thou has not thy bliss,  
For ever wilt thou love, and she be fair!<sup>29</sup>

En estos versos del poema, Keats expresa la misma paradoja sobre la eternidad que Blake trataba en «Eternity», utilizando el mismo simbolismo del beso. A primera vista, parece sorprendente esta coincidencia en el tema y el simbolismo, sobre todo porque es muy probable que ninguno de los dos conociera el poema del otro a la hora de escribir el suyo<sup>30</sup>. Pero, teniendo en cuenta que los dos poemas fueron escritos en la misma época, entre finales del siglo XVIII y el comienzo del siglo XIX, este paralelismo entre los dos poemas no puede ser una casualidad. A este respecto, Robert Langbaum da una explicación histórica:

The poetry of the nineteenth and twentieth centuries can thus be seen in connection as a poetry of experience —a poetry constructed upon the deliberate disequilibrium between experience and idea, a poetry which makes its statement not as an idea but as an experience from which one or more ideas can be abstracted as problematical rationalizations.<sup>31</sup>

Desde este punto de vista histórico sobre el desarrollo de la poesía moderna, el tema del dilema humano ante la eternidad que observamos tanto en Blake como en Keats se puede interpretar como un ejemplo concreto de una tendencia poética más amplia: si lo pensamos bien, la eternidad no es otra cosa que una de las características del mundo ideal, abstracto. En cambio, la experiencia individual no existiría sin el Yo existencial,

---

<sup>29</sup> John Keats, *The Complete Poems of John Keats* (Ware: Wordsworth Poetry Library, 2001), pág. 221.

<sup>30</sup> «Oda a una urna griega» de Keats fue publicado por primera vez en el año 1820 (*Ibid.*, pág. 483), mientras que «Eternity» de Blake se encuentra en su manuscrito conocido como Blake's Notebook, que recoge poemas e ilustraciones realizados entre 1787-1818. Sin embargo, este manuscrito no vio la luz hasta que llegó al Museo Británico en 1957. Sobre el rastro histórico de Blake's Notebook, véanse las informaciones de The William Blake Archive: <<http://www.blakearchive.org/copy/bb122.1?descId=bb122.1.ms.01>>.

<sup>31</sup> Robert Langbaum, *The Poetry of Experience* (New York: The Norton Library, 1963), pág. 35.

material y corporal. Por lo tanto, el beso con lo eterno que causa una tensión entre la alegría y la renuncia en los poemas de Blake y Keats es un caso concreto del desequilibrio entre la idea y la experiencia en la poesía moderna (no solo romántica) que señala Langbaum.

Por otra parte, hay una diferencia sutil entre los dos poetas ingleses. Blake imaginaba «tener la infinitud en la palma y la infinitud en una hora», lo que significa la condensación de lo inmenso en la dimensión humana de tiempo y espacio, mientras que Keats intenta llenar toda la eternidad en un momento de petrificación que no tiene duración. Es decir, se trata de una concentración de la infinitud en la dimensión cero, que es comparable al grito de Fausto en su momento epifánico: «Detente eres tan bello<sup>32</sup>». Sin embargo, el problema es que, si realmente *se detiene* el tiempo, cabe dudar que la epifanía mantenga su vivacidad y no se convierta en un mero fósil. A esta duda, Cortázar le da una respuesta con fuerza a favor de Keats, sosteniendo que el poeta inglés consiguió «una *fijación* que no es *detención*, forma mágica en que la vida y el movimiento concebidos en su instante más hermoso, se reiteran eternamente sin decadencia ni hartura<sup>33</sup>». Cortázar a veces no es suficientemente crítico al leer a Keats por culpa de su predilección por él, por lo que no podemos compartir todas sus opiniones. Pero en este caso, tiene razón, al menos, hasta cierto punto. Porque la urna griega conserva el momento del beso hasta que leamos dicho poema, y justo a la hora de su lectura, los jóvenes amantes retoman su vida y movimientos en nuestra imaginación. Es como una lata que mantiene su contenido fresco hasta que lo abramos, pero a partir de este momento, el proceso de deterioro recomienza. Probablemente, esta interpretación no es exactamente la de Cortázar, que sostenía que Keats logró «la *fijación*» de la epifanía «sin decadencia ni hartura». Sin embargo, es cierto que Keats se daba cuenta de la función conservante de la urna griega, que guardaba la epifanía todavía fresca, y nos dio un abrelatas. Y una vez descubierta la urna —y los personajes retomen su historia— ya no hay manera de detener el tiempo. En este sentido, la

---

<sup>32</sup> «Vivo entregado a esta idea, es la culminación de la sabiduría: sólo merece la vida y la libertad aquel que tiene que conquistarlas todos los días. Y así, rodeados de peligros, el niño, el adulto y el anciano viven provechosamente sus años. Quiero ver una multitud así, vivir en una tierra libre con un pueblo libre. Entonces podría decir a este instante: «Detente, eres tan bello». Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto* (Barcelona: Austral, 2018), pág. 401.

<sup>33</sup> Julio Cortázar, *Obras completas IV* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005), pág. 1017.

epifanía vivida y su eternización son dos opciones casi excluyentes. En el caso de Keats, este dilema se arraiga profundamente en su poética, a causa de su sensibilidad estética que lo hizo sentenciar «Beauty is truth, truth beauty<sup>34</sup>» en la última estrofa de «Oda a una urna griega». Porque la belleza tangible (no abstracta) es susceptible del transcurso del tiempo, cosa que Keats mismo sabía muy bien. Por eso, el poeta inevitablemente se vuelve melancólico:

She dwells with Beauty — Beauty that must die:  
And Joy, whose hand is ever at his lips  
Bidding adieu; and aching Pleasure nigh,  
Turning to poison while the bee-mouth sips:  
Ay, in the very temple of delight  
Veil'd Melancholy has her sovran shrine,  
Though seen of none save him whose strenuous tongue  
Can burst Joy's grape against his palate fine;  
His soul shall taste the sadness of her might,  
And be among her cloudy trophies hung<sup>35</sup>

Es una estrofa citada de «Ode on Melancholy». El argumento de la segunda mitad es exactamente mismo que el de Blake en «Eternity»: la frustración ante la imposibilidad de disfrutar de la alegría que está tocando a los labios con saludo de despedida. Y justo cuando intentamos saborearla, se convierte en un veneno dejándonos la tristeza. Por eso, el júbilo epifánico es donde nace la melancolía para el poeta. La importancia de este poema es que Keats menciona expresamente la causa de este problema: «Belleza que debe morir». Eso quiere decir que la sensibilidad poética de Keats se sintoniza no con la belleza ideal o abstracta, sino con la material o corporal que se puede percibir sensorialmente —al menos en este poema—, ya que es ésta la que se pierde con el tiempo. Y a partir de esta estética keatsiana nace el linaje en el que se alistan «El retrato de Dorian Gray» y «Queremos tanto a Glenda».

Es sabido que Cortázar fue un lector apasionado de John Keats, hasta tal punto

---

<sup>34</sup> John Keats, *Op. cit.*, pág. 222.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pág. 233.



que redactó «un libro romántico<sup>36</sup>» sobre este poeta inglés en aquella época en que el escritor argentino abandonó su país para instalarse en París, y que se publicaría póstumamente con el título de *Imagen de John Keats*. Naturalmente, Cortázar hereda muchos elementos literarios, como el simbolismo o la temática, del romántico inglés. De manera que es importante, para entender la poética cortazariana, analizar sus huellas, que se encuentran en no pocas obras cortazarianas como en el caso del poema titulado «Poema»:

#### Poema

Toda la vida es un ayer  
y todo encuentro es una pérdida.  
¡Oh irrestañable primavera,  
promesa de lo que ya fue!

Quizá por eso arde la rosa,  
guardiana de su fuego frío.  
¡Qué mar de pétalos marchitos  
la mece en su perfecto ahora!

Y si los labios son ya ausencia  
en el momento de besarlos,  
su fiebre viene de otros labios:  
Helena y Diótima te besan.<sup>37</sup>

Es interesante observar cómo el autor argentino adopta y modifica el simbolismo del beso triste relacionado con el efecto corrosivo del tiempo. En este poema, Cortázar enfoca especialmente el tema del amor, que Keats también trataba en «Oda a urna griega», aunque en su caso se enfatizaba más la rúbrica esteticista de «beauty is truth, truth beauty». Y, básicamente, Cortázar sigue el planteamiento romántico, retomando la amarga noción keatsiana de inevitable sumisión al tiempo destructor. La diferencia con

---

<sup>36</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 767.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pág. 247-248.

«Oda a urna griega» es la siguiente: mientras que Keats presta atención a la imagen congelada del momento culminante en la urna griega, que nunca su puede consumir, Cortázar está interesado más en lo que ocurre después, es decir, la inevitable inconstancia del amor que se marchita por culpa del tiempo. Pero, en el fondo, son otras caras de la misma cosa: los jóvenes griegos de Keats también, dejando su imagen feliz y duradera como una cáscara, perdieron su amor vivo ya hace milenios. Y si reconocemos algo en esa imagen, debe ser el amor ideal que pertenece al mundo de los dioses. Por eso, Cortázar revela irónicamente que el verdadero motor del amor no es la persona amada con carne y hueso, sino la idea de la amada eterna que simbolizan legendarias Helena y Diótima. Y con esta ironía Cortázar retoma la paradoja romántica que hemos visto con Wellek y Langbaum. Al descubrir el mecanismo abstracto con la mitología impersonal de Helena y Diótima, el poeta se da cuenta de que su propio amor ya se ha perdido, ya que los poemas románticos nacen de experiencias vividas por el poeta y no descienden del mundo absoluto y abstracto de las ideas. De aquí que el beso de los dos iconos del amor descolore su realización terrenal. Es decir, lo que plantea Cortázar en la última estrofa es una explicación romántica de la fugacidad del amor: la pérdida de la experiencia amorosa comienza justo cuando uno toca el amor eterno —que pertenece a la idea—, porque la epifanía solo se vuelve duradera cuando se sacrifica su calidad de experiencia vivida. El beso fronterizo entre lo humano y lo eterno es un logro y a la vez una pérdida. En resumen, «Poema» es otra expresión un poco más irónica del tema keatsiano de «Oda a una urna griega», y podemos entender de qué manera Cortázar hereda el Romanticismo.

Pero hay más cosas en este poema. Cuando pronuncia «toda la vida es un ayer», Cortázar está introduciendo la noción de la temporalidad ante la cual los jóvenes petrificados de Keats eran indiferentes. Se trata de un deslizamiento del punto de referencia hacia atrás para transformar el ahora en *el pasado del futuro*, de tal manera que la «irrestañable primavera» ya concibe oscuro «lo que ya fue». Es el ahora que vive en la memoria, donde la rosa ardiente convive con pétalos marchitos, como la doble exposición fotográfica. Según Vladimir Jankélévitch, *un avoir-été (fuisse)* y *un avoir-fait (fecisse)* son nociones complementarias del pasado que corresponden respectivamente a la irreversibilidad fugaz y a la irrevocabilidad tenaz, y la

irrevocabilidad realizada por la libre voluntad humana se llama *un avoir-voulu*.<sup>38</sup> Esta diferenciación encaja bien con la expresión «lo que ya fue» para lamentar la inconstancia *irreversible* del amor causada por un mecanismo inhumano, que no es un tema propiamente romántico: un romántico optaría por la *irrevocabilidad* de un «avoir-fait», sobre todo, la de un «avoir-voulu». Veamos la última estrofa de «Souvenir» escrito por el romántico francés Alfred de Musset.

Je me dis seulement : A cette heure, en ce lieu,  
Un jour, je fus aimé, j'aimais, elle était belle.  
J'enfouis ce trésor dans mon âme immortelle,  
Et je l'emporte à Dieu !<sup>39</sup>

Su enfoque está en el hecho de que «amé, fui amado», un «avoir-voulu» realizado con una voluntad libre, por lo tanto, irrevocable. De manera que no le hace falta petrificar el momento para conservar la belleza, como lo hizo Keats. Por otra parte, el precio del «avoir-fait» es la pérdida de su momento culminante que no retorna nunca más a su vivacidad, por lo que el poeta no puede hacer nada más que acudir a la memoria, re-saboreando «aquella hora y aquel lugar» en los que «ella era bella». La razón por la que el romántico francés se conforma con la memoria preciosa sin melancolizarse como Keats, es porque confía en el Dios que le garantiza la eternidad de su alma, donde se guarda la memoria. La memoria es, por lo tanto, eterna para él. Por eso canta «oculto este tesoro —que es el recuerdo del momento jubiloso— en mi alma y me lo llevo a Dios». De esta manera, Musset concilia el momento culminante de su vida con el mundo eterno gracias a su creencia religiosa. Pero, dicho de otro modo, su estilo de cumplir con el objetivo romántico de llegar a lo eterno con experiencias vividas se va a enfrentar a un gran problema cuando «Dios haya muerto», como sentenció Nietzsche. Si el poeta deja de creer que el recuerdo pertenece al alma, este se vuelve un mero fenómeno cerebral que, por tanto, no es duradero, cosa que ocurre justamente en el caso de Cortázar.

---

<sup>38</sup> Vladimir Jankélévitch, *Op. cit.*, pág. 260.

<sup>39</sup> Alfred de Musset, *Poésies nouvelles de Alfred de Musset : 1836-1852* (París: Charpentier, 1852), pág. 202.

## Recuerdo

Acudes —limpidez de lejanía—  
dándote en mí bajo blasón de llanto,  
y arropas hiel de sufrimiento, en manto  
pálido de distancia y agonía.

Fría la rosa blanca de este día,  
muerta la melodía de este canto;  
yo soy solo y tú estás con el espanto  
de no ser, siendo tanto en mi sangría.

Recuerdo intransmutable —líneas puras  
de vacío, ilusión en el paisaje  
y daga en el filtrar de las arenas—

estás en mí, relámpago en oscuras  
nubes, sangre letal, bajo el encaje  
de todo mi valor, bajo mis penas.<sup>40</sup>

En la primera estrofa, Cortázar describe la sensación de dolor, de melancolía y de tristeza que sufres «tú», que es un recuerdo como el título insinúa, a causa de la lejanía y la distancia. El empleo del simbolismo de la rosa en la segunda estrofa coincide con el que hemos observado en «Poema», cosa que asegura la continuidad temática<sup>41</sup>: la rosa

---

<sup>40</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 70-71.

<sup>41</sup> El simbolismo de la rosa como el júbilo fugaz de la vida es bastante común entre los románticos y podemos ver un ejemplo en «The Sick Rose» de William Blake:

O Rose thou art sick.  
The invisible worm,  
That flies in the night  
In the howling storm:

Has found out thy bed  
Of crimson joy:  
And his dark secret love  
Does thy life destroy.

blanca simboliza una experiencia reveladora, que ya no existe como algo tangible. La melodía —que es un arte del tiempo, por tanto, adecuado como metáfora de la experiencia viva— se muere salvo que sea grabada<sup>42</sup>. La expresión «el espanto de no ser» es comprensible, ya que tanto más se aleja el recuerdo cuanto más débil se vuelve el enlace con el presente. La metáfora en la tercera estrofa se puede interpretar como expresión de la inseguridad en la memoria, vacía como una ilusión, e insegura como una daga clavada en arenas movedizas. A pesar de que la expresión «recuerdo intransmutable» corresponde perfectamente al irrevocable «avoir-fait» de la clasificación de Jankélévitch, esto no es suficiente para aliviar a Cortázar, dado que la memoria en su alma ya no garantiza su persistencia, al contrario del recuerdo de Musset prometido su inmortalidad por el Dios. En la última estrofa, el poeta señala que el recuerdo está, a pesar de todo, en su sangre, como destello en la oscuridad y nubes de olvido, porque son los recuerdos entretejidos que construyen la persona y la personalidad con «el valor» y «penas». Es notable el toque pesimista, especialmente en comparación con el optimismo confiado de Musset, y es el síntoma inconfundible de la modernidad. En pocas palabras, la memoria humana ya no es fiable, y de aquí que salga la necesidad de medios duraderos, de los que hablaremos en el segundo capítulo.

Pero ¿por qué el tema de la memoria y el recuerdo es importante tanto para los románticos como para Cortázar? En el caso de Musset, el recuerdo de la belleza es el que se eterniza en el paraíso prometido, mientras que la belleza misma está destinada a marchitarse. Y Cortázar, con «Recuerdo», pone en duda este argumento, a causa de su pensamiento moderno que genera la melancolía keatsiana. Pero pensándolo bien, hay otra cosa más efímera que la belleza material: es la propia epifanía como una experiencia viva. En «Oda a una urna griega», Keats apreció mucho la *imagen* duradera de la escena epifánica, justamente porque este tipo de revelación es una experiencia momentánea, como Keats mismo dice en «Sleep and Poetry»:

The visions all are fled — the car is fled  
Into the light of heaven, and in their stead

---

William Blake, *Op. cit.*, pág. 23. En este poema, la rosa simboliza toda la belleza y la alegría vital que carcome una oruga que se puede interpretar como el tiempo que corre «en la noche y en la tempestad».

<sup>42</sup> El tema de la grabación de la música lo trataremos en el segundo capítulo.

A sense of real things comes doubly strong,  
And, like a muddy stream, would bear along  
My soul to nothingness: but I will strive  
Against all doubtings, and will keep alive  
The thought of that same chariot, and the strange  
Journey it went.

[...] <sup>43</sup>

En esta estrofa, que describe la escapada precipitada de la visión epifánica, encontramos una metáfora claramente dicotómica de lo ideal y lo existencial, cuya momentánea reunión dialéctica no es otra cosa que la epifanía. Sin embargo, las visiones de lo eterno pronto deben volver al mundo ideal de «la luz del cielo», rápidas como un carro. Por eso, el poeta siente el peso de la existencia —«la sensación de cosas reales»— más que antes, como si «un torrente de barro» arrastrara su alma, que es un concepto ideal, a la nada. Es el momento amargo en el que la epifanía se esfuma justo cuando el poeta cree haberla conseguido. Pero Keats, a pesar de esta condición desesperada, declara su lucha para «mantener vivo el pensamiento del mismo carro y su extraño camino que tomó», que debe ser una metáfora de la escritura poética para no olvidar la maravilla epifánica, a juzgar por el verso que aparece más adelante, que dice: «Thus I remember all the pleasant flow / Of words at opening a portfolio <sup>44</sup>». Gracias a esa carpeta donde guarda sus poemas, el poeta puede recordar visiones fugaces transcritas en palabras. Para Keats, la poesía es una memoria de la epifanía.

De manera que el tema del recuerdo resulta fundamental en la poética romántica. El problema es que el poema —o el arte en general— tiene un defecto intrínseco para ser un aparato de memoria perfecto. Y Keats lo explica de manera poética en «Hyperion»:

[...]

Goddess benign [Mnemosina], point forth some unknown thing:

Are there not other regions than this isle?

What are the stars? There is the sun, the sun!

---

<sup>43</sup> John Keats, *Op. cit.*, pág. 51.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pág. 55-56.

And the most patient brilliance of the moon!  
And stars by thousands! Point me out the way  
To any one particular beautiful star,  
And I will flit into it with my lyre,  
And make its silvery splendour pant with bliss.  
[...]<sup>45</sup>

En estos versos, Apolo, el dios de la poesía en medio de la Titanomaquia, no sabe cuál de los astros debe asumir, perdido entre el sol, la luna y miles de estrellas, y ruega a la diosa de la memoria que le indique la estrella más brillante para identificarse. Con esta historia metafórica, Keats sugiere que un poema (apolíneo) puede olvidar su conexión con aquello que lo ha inspirado, de la misma manera que la personificación poética del Sol deja atrás toda su característica salvajemente natural del globo inmenso que brilla por fusión nuclear. Este sol como realidad tal cual es el dominio del titán Hiperión. Keats, siguiendo el mito griego, cuenta la última victoria de Apolo contra Hiperión, alegoría que representa bien el proceso de la civilización en la que el arte y el logos superan la naturaleza silvestre. Pero el Apolo keatsiano no es tan triunfante como el de la mitología griega. Para Keats, es un dios que sufre su propia victoria. En *Imagen de John Keats*, Cortázar sostiene:

El llanto de Apolo-Keats no nace tanto de la ignorancia como del descubrimiento de que los dioses y los hombres no son *naturales*, que sólo alcanzan su sentido último a través de la reducción de la naturaleza a términos,

espirituales, o nomencladores, o pragmáticos o las nueve musas, o los hemistiquios,  
o René Descartes,  
o *Guernica*.<sup>46</sup>

Cortázar atribuye el llanto de Keats al hecho de que «los dioses y los hombres no son *naturales*», por consiguiente, «solo alcanzan su sentido último a través de la reducción de la naturaleza a términos». La naturaleza, la realidad tal cual, es el dominio de los titanes vencidos en la Titanomaquia, y justamente por eso, ni los dioses ni los seres

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, pág. 256.

<sup>46</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 1186-1187.

humanos pueden captarla sin interpretación semiótica del logos. Pero esta transcripción de la realidad en la poesía, en el arte, o en el pensamiento, inevitablemente la reduce y la deforma. En pocas palabras, el paso del trono solar de Hiperión a Apolo abre el camino hacia todas las actividades culturales al precio de las partes escurridizas de lo natural<sup>47</sup>. Por eso, la memoria y el recuerdo siempre están presentes en la poesía, como Mnemosina que ayuda a Apolo: cuando leemos un poema, sentimos estas huellas de la lejana naturaleza en la que se originan las palabras, alegorías, metáforas. Los poemas arrastran esta nostalgia por su origen titánico, porque lo han perdido justo en el acto apolíneo de poetizar la realidad.

Pero, esta nostalgia poética no se limita a recordar solo la cuna existencial del poema, sino que puede alcanzar a la búsqueda de su origen en el mundo de ideas. Paul de Man, al analizar la poética de Hölderlin, dice:

La imagen está inspirada en una nostalgia por el objeto natural que se expande hasta convertirse en nostalgia por el origen de este objeto. Dicha nostalgia sólo puede existir cuando ha sido olvidada la presencia transcendental [...] La existencia de la imagen poética es en sí misma un signo de ausencia divina, y el uso consciente de la imaginaria poética es una admisión de esta ausencia.<sup>48</sup>

Según esta comprensión de la nostalgia poética, el poema resulta ser recuerdo del recuerdo de la transcendencia. En este análisis, hay una premisa idealista de que el origen del objeto natural es la presencia transcendental, y no al revés. Es decir, Paul de Man (para tratar la poética de Hölderlin) antepone la ideal a la realidad existencial. Pero en realidad, no es tan importante cuál de los dos es origen del otro. Lo importante es el hecho de que el poema, la realidad existencial y la idea de esa realidad formen un triángulo, relacionándose uno y otro a través de «la nostalgia», pero por eso mismo nunca se identifican. De este modo, el poema como un conjunto de significantes evoca tanto experiencias individuales como mitologías eternas. Además, esta estructura

---

<sup>47</sup> Esta interpretación del poema keatsiano coincide con el análisis de Paul de Man: «el sacrificio necesario de los dioses de la naturaleza a los dioses del arte, de Saturno a Apolo. Keats eligió el mito de la batalla de los titanes como tema para el poema épico romántico que tenía proyectado escribir, y este mito contiene el arquetipo de la experiencia romántica, con todas sus connotaciones trágicas y elegíacas». Paul de Man, *La retórica del Romanticismo* (Madrid: Akal, 2007), pág. 252.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pág. 85.



triangular no solo revela el secreto de la poesía, sino que es aplicable a cualquier método de comprensión con logos, como la ciencia que construye su propia tríada de las leyes naturales escritas en la matemática, los fenómenos concretos como realidad existencial y la naturaleza universal como idea. Por eso, Cortázar yuxtaponía el nombre de Descartes con *Guernica* en el fragmento de *Imagen de John Keats*. Tanto el padre del racionalismo como el autor cubista de *Guernica* trabajaron en el campo de la representación, sea con lenguajes científicos sea con imágenes, para recordarnos la realidad existencial y para remitirnos a la esencia ideal. Dicho de otro modo, el arte también es una forma de logos como lo es la ciencia. De aquí la exclamación de Cortázar: «¡Cómo cede también Apolo a los prestigios de la ciencia, a la Nomenclatura!<sup>49</sup>».

Desde este punto de vista, «El retrato de Dorian Gray» es un ejemplo muy claro de la construcción trilateral, que consiste en el retrato, Dorian Gray mismo, y su alma. Al principio, el protagonista sacrifica su alma sin vacilar, y encierra su retrato para no volver a mirarlo. Es comprensible, porque no le hace falta sentir ninguna nostalgia por el origen poético mientras conserva su belleza juvenil: él mismo es el origen de la poesía. Sin embargo, a finales de la historia, Dorian decide reformarse para recuperar su alma. En este momento ya ha perdido su verdadera juventud, aunque mantiene su apariencia joven gracias al intercambio mefistofélico de su imagen con el retrato. Su repentina conversión en vano es, por tanto, el síntoma de la nostalgia por la belleza existencial. Y a continuación, al darse cuenta de que su alma ya está irrevocablemente corrupta, se lanza a destruir su retrato. Pero con este acto, Dorian Gray acaba con su propia existencia ya deteriorada, dado que recaía sobre su retrato y no sobre él mismo. Este desenlace trágico de la pérdida del alma y el asesinato de la propia existencia a través de su imagen es profundamente romántico. Para que el arte, la imagen en este caso, consiga el máximo efecto, tanto la belleza corporal como el alma tienen que perderse para generar la nostalgia.

Con «Queremos tanto a Glenda», Cortázar plantea el mismo estilo de poetización romántica. Para que las imágenes de Glenda en las películas brillen más, el círculo de

---

<sup>49</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 1186.

seguidores se ve obligado a matarla. La única diferencia es que la cuestión del alma ya no les importa, a diferencia de Dorian Gray. Pero pensándolo bien, no es tan extraño: el alma como una idea eterna ya está perdida para los modernos, ya que no se puede imaginarla sin cuerpo. De manera que el alma es, por sí sola, una reliquia nostálgica. Lo mismo ocurre en otras obras cortazarianas. Acordémonos de qué se trataba en la última estrofa de «El poema»:

Y si los labios son ya ausencia  
en el momento de besarlos,  
su fiebre viene de otros labios:  
Helena y Diótima te besan.<sup>50</sup>

A través de la metáfora del beso, Cortázar transmite una sensación vana del momento romántico en que el deseo ideal por las musas —Helena y Diótima— sustituye el amor existencial por un ser humano. Pero a Cortázar no le hace falta sentenciar la muerte del amor ideal para crear la nostalgia por él. La mitología griega, a la que pertenecen Helena y Diótima, ya está caducada, y el concepto del amor ideal es, por sí solo, nostálgico, del mismo modo que lo es el del alma.

---

<sup>50</sup> Véase el texto citado núm 37.

## 1-2. Urnas que cuentan

Even *Sylla*, that thought himself safe in his Urne,  
could not prevent revenging tongues, and stones thrown at his Monument.

Sir Thomas Browne, *Hydriotaphia*

Hemos visto como Cortázar interpretaba los temas románticos en torno a la eternización artística, comparando los textos cortazarianos con las obras de Blake, Keats y Wilde. Al mismo tiempo, hemos revisado algunas facetas del Romanticismo con la teoría crítica de Wellek, Langbaum y Paul de Man. Con esto, ahora podemos analizar de qué manera el autor argentino lo incorporó a la hora de crear su propio mundo literario. Las huellas del Romanticismo —sobre todo de Keats— se encuentran en varias obras cortazarianas de diferentes etapas de su trayecto literario. En esta sección nos concentramos especialmente en tres poemas que visiblemente tienen que ver con la poética keatsiana, primero para no difuminar el enfoque de nuestra investigación, y segundo para profundizar en nuestra comprensión sobre la vertiente poética de Cortázar, que es menos conocida en comparación con su fama como cuentista hábil o como novelista enigmático. Para empezar, leamos el poema titulado «El ánfora» que habla de una urna como la oda keatsiana.

### El ánfora

Apolo baila y con el pie va alzando  
nacimiento cerámico, alegría  
de la arcilla que crece a melodía  
y sobre su espesura está girando.

Seno incipiente, mundo nuevo cuando  
el color posa leve una teoría  
procesional, o a la veloz porfía  
de los aurigas viento al sol va dando.

Se quema aquí la espuma de las naves,  
el vino que en el fondo perpetúa

la sombra de la tierra y de las aves,  
  
y el júbilo secreto de esta forma  
tiembla en el movimiento que insinúa  
la libertad eterna de su norma.<sup>51</sup>

La sensación y la emoción que transmite este poema son notablemente joviales y bucólicas, cosa que no suele pasar en los cuentos y las novelas cortazarianas. En «El ánfora», la alegría y la energía prevalecen en todas las estrofas y en ningún momento se ensombrecen. Se cantan imágenes placenteras de un mundo apolíneo, que coincide con la estructura del poema, que rima apolíneamente. Desde el punto de vista estilístico, es inconfundiblemente «romántico» en el sentido común de la palabra, y es muy probable que el autor buscara crear su propia poética ensayando el estilo de sus precursores preferidos: los románticos. Pero si lo observamos bien, nos daremos cuenta de que hay dos capas diferentes: una es la serie de imágenes que probablemente están dibujadas sobre la superficie del ánfora o la imaginación del poeta inspirada en ella: Apolo que baila con el pie alzado, los aurigas que se precipitan, el sol y el viento, las naves que salpican espumas, y las aves... Por otra parte, cada estrofa de este poema se vincula con cada etapa de la confección del ánfora: la primera estrofa describe el «nacimiento cerámico» en la que la masa de arcilla se forma rítmicamente girando encima del torno cada vez más alta cada vez menos espesa. En la siguiente aparece un «mundo nuevo», cuando de colores se pinta levemente la masa ya bien formada. En la tercera, la expresión «se quema» evoca la cocción de la masa ya decorada, y luego viene «el vino que en el fondo perpetúa» que probablemente se refiere al uso como recipiente de vino.

La peculiaridad de «El ánfora» estriba en el hecho de que se entrelazan armoniosamente la secuencia de imágenes bucólicas y el proceso de la manufactura de ánforas, y no existe ningún conflicto entre el paraíso apolíneo y la creación artesanal, lo que promete «la libertad eterna». Probablemente la producción artesanal del ánfora insinúa las actividades creativas, incluso la de escribir poemas. Sin embargo, la artesanía grecorromana no es un arte propiamente dicho, ya que aquella técnica aún no conocía la

---

<sup>51</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 575.

separación tajante del servicio al uso cotidiano —la faceta terrenal— y la expresión creativa —que se atribuye a Apolo—. Por lo tanto, «El ánfora» es una visión poética del paraíso perdido del arte en la que el ánfora grecorromana simboliza la concordancia edénica entre lo humano y lo eterno sin ningún distanciamiento. De hecho, la nostalgia romántica de este poema viene principalmente de nuestra ruptura con esa antigua unidad salvajemente feliz en la que todo se quedaba fundido como una célula indiferenciada que más tarde evolucionará en órganos diferentes.

Pero Cortázar no se contenta solo con esta nostalgia causada por el estado hipotético de la antigua armonía perfecta. Su poética se desarrolla a lo largo de su carrera literaria hacia direcciones diferentes, y podemos observar su complejidad en la variedad de uso del mismo simbolismo de la urna keatsiana. Por ejemplo, en el poema titulado «Los dióscuros», el autor retoma el simbolismo del recipiente excavado con una perspectiva muy distinta.

#### Los dióscuros

Vaso griego del museo del Vaticano

Puesto que la inmortalidad es una muerte  
de estrella, de infinito, y que la sangre  
busca un término breve, una violenta fuga de delicia,  
te daremos, oh Leda, alternativamente  
a tus dos hijos.

Cuando desciende Cástor a las sombras  
Pólux retorna adormilado y entra  
por la puerta pequeña, y sólo el perro fiel lo acoge.  
De qué jornada lamentable vuelves  
con ojos cinerarios, y en el pelo  
el hedor vespéral de los asfódelos.  
Tú el inmortal, el que de amor hollado  
cede su permanencia meridiana

para que Cástor suba hasta su madre  
y a las pistas veloces de caballos.

Oh Pólux, no te ven, y como siempre  
todo es preparativo o despedida.  
Con una mano donde hay una flor  
Leda ofrece el augurio de la ruta.  
De espaldas a lo eterno, ella la eterna  
preferirá por siempre al que la sangre signa,  
al que murió en batalla, al que es de tierra.  
Y lo más que tendrás, Pólux que aguardas  
sólo de un perro huésped,  
será en esa mejilla donde poses los labios,  
la sal del llanto por el que ha partido.<sup>52</sup>

En este poema ya no aparece el bucolismo ingenuo que hemos visto en «El ánfora». Pero podemos deducir que la descripción de la escena probablemente reproduce la decoración pintada sobre la superficie del vaso griego —como indica el epígrafe— con un motivo común de este tipo de recipientes en el que aparecen Leda con un huevo de oro rodeada de los dos hijos y su marido. Los tres versos «de espaldas a lo eterno, ella la eterna / preferirá por siempre al que la sangre signa, / al que murió en batalla, al que es de tierra.» insinúan que Leda y Cástor son pintados frente a frente, mientras que Pólux se queda detrás de Leda, aunque también es posible que se trate de algo que imagina el autor. Por otra parte, hay una mención a la bóveda celeste cuando se dice que a Pólux «sólo el perro fiel lo acoge», refiriéndose probablemente al hecho de que al lado de Pólux yace Can Menor. El epígrafe que alude a un vaso griego y el paralelismo en el tema de la rivalidad entre lo mortal (Cástor) y lo eterno (Pólux) nos hacen entender que se trata de un homenaje a la urna famosa del poeta inglés. Es una «botella al mar» que lleva un mensaje oculto con el que Cortázar construye un diálogo literario con Keats, del cual era un gran admirador. La respuesta por parte de Cortázar a la noción paradójica del romántico inglés —«sólo se puede besar» a lo eterno— es la declaración

---

<sup>52</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 298-299.

de la ascensión del hijo mortal ante la triste soledad de su hermano inmortal. En efecto, lo que caracteriza a esta poema es la decisión voluntaria y definitiva de ser mortal rechazando la inmortalidad inhumana. Fijémonos en que el autor hace «elegir» a Leda a uno de los dos hijos, que representan lo mortal y lo inmortal respectivamente («te daremos, oh Leda, alternativamente / a tus dos hijos»), y de ninguna manera la obliga a aceptar pasivamente la mortalidad humana. Aquí no hay nihilismo ni pesimismo.

«La inmortalidad es una muerte» dice Cortázar en el comienzo del poema, una frase en la que se repercute el pensamiento existencialista de Jean Paul Sartre. El filósofo francés emplea la misma paradoja en un contexto concreto en el que acusaba a los autores idealistas que buscan ser eternos:

[...] hay autores que tienen cuidados menos actuales y visiones más amplias. [...] ¿Cómo resolver los asuntos del día cuando son mirados desde tan lejos? [...] Se han dejado robar sus vidas por la inmortalidad.<sup>53</sup>

La posición decisiva de Cortázar de *elegir* voluntariamente lo mortal entre las dos alternativas, en lugar de aceptarlo a desgana, es un signo de su aproximación al existencialismo sartriano, y aquí el poeta deja de rastrear la melancolía por la mortalidad humana que flotaba en «Oda a la urna griega» de Keats, a pesar de que los dos poemas tratan el mismo motivo de urnas grecorromanas. Sin embargo, categorizar «Los dióscuros» como poema existencialista sería un juicio demasiado precipitado. El tono visiblemente melancólico del poema sugiere que hay algo que no encaja con el gesto decisivo de Sartre. De hecho, hemos pasado por alto una cosa importante: la narración de «Los dióscuros» se dirige no a Cástor sino a Pólux, casi mostrando la compasión por su soledad: «Tú el inmortal», «Oh, Pólux no te ven», «Y lo más que tendrás, Pólux que aguardas / sólo de un perro huésped». Es decir, Cortázar no olvida a Pólux, que representa la eternidad, sino que es lo contrario: la empatía con Pólux perdido predomina el triunfo de Cástor.

Además, es significativo el hecho de que el sufrimiento de Pólux se origine por el

---

<sup>53</sup> Jean-Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?* (Buenos Aires: Losada, 1962), pág. 11.

rechazo por parte de su madre, Leda («Leda ofrece el augurio de la ruta. / De espaldas a lo eterno, ella la eterna / preferirá por siempre al que la sangre signa / al que murió en la batalla, al que es de tierra.»). Si adoptamos la perspectiva psicoanalítica freudiana, que atribuye el motor del desarrollo psicológico a la separación de la madre, Pólux sufre este dolor del nacimiento, lo que podemos comparar con la nostalgia romántica generada del distanciamiento del origen poético. De esta manera, en Pólux se reconoce el grito del Apolo keatsiano que no recordaba su origen, y eso significa que, para Cortázar, la inquietud por el instinto idealista nunca se puede reprimir por completo aún en el contexto existencialista. De hecho, hay un texto sobre el existencialismo en el que Cortázar sostiene cierto eclecticismo:

El existencialista se asume como soledad huyendo de falsas infinitudes (tal la noción tradicional y fabulada de un Dios padre, que antes bien es para él factor de finitud, de renuncia a la más humana condición; cómodo punto de apoyo); pero es dable advertir en las formas más adentradas de su meditar y su acción que la noción de Dios no le es incompatible, siempre que coincida (de la misma manera o de otra análoga) con la forma de intuición que Rilke expresa en el *Stunden-Buch*.<sup>54</sup>

En este fragmento el autor argentino afirma la compatibilidad del existencialismo y la noción infinita. Pero no explica con claridad cómo se puede resolver el dilema, aparte de su referencia abstracta a la forma de intuición. En este respecto, el propio Sartre presenta una propuesta más clara:

Así, al tomar partido en la singularidad de nuestra época, nos unimos finalmente a lo eterno y nuestra tarea de escritores consiste en hacer entrever los valores de eternidad que están implicados en esos debates sociales o políticos.<sup>55</sup>

Según Sartre, los escritores pueden tratar los valores eternos a través del compromiso social y político, que es un acto existencialista. Y, por esta forma de compatibilización sartriana, Cortázar se declaró escritor socialista y comenzó a incorporarse activamente al movimiento de los intelectuales izquierdistas, convirtiéndose en un partidario entusiástico de la Revolución Cubana. Pero la política de Cortázar es el tema de nuestro

---

<sup>54</sup> Julio Cortázar, *Obras completas VI* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006), pág. 112.

<sup>55</sup> Jean-Paul Sartre, *Op. cit.*, pág. 11.



cuarto capítulo. Dejémoslo por el momento y concluyamos el análisis de «Los dióscuros».

En resumen, «Los dióscuros» es un poema que contiene dos paradigmas opuestos. En diferencia a «El ánfora», que expresaba directamente la nostalgia por la unidad edénica, «Los dióscuros» sentencia la superación decisiva de la visión del mundo teocéntrica por los seres humanos, y al mismo tiempo, muestra que es justamente por esta victoria humana que nace la melancolía de no alcanzar a lo eterno. Y esta incongruencia entre lo que declara y lo que siente, que no llega a la síntesis dialéctica, es la que genera la nostalgia poética del Romanticismo. Para el arte como un método apolíneo de recordar la transcendencia, es indispensable la coexistencia del antropocentrismo decisivo y el anhelo imborrable de la eternidad que representaban los dioses. Por eso, Cortázar expresa su mayor simpatía por Pólux al contar el triunfo de Cástor. El sentimiento y el argumento son opuestos. Desde este punto de vista, «Los dióscuros» se puede leer como la situación actual de los artistas en la que los creadores asumen una postura más bien existencialista, que representa Cástor, pero, al mismo tiempo, la intuición artística añora el mundo transcendental donde ha nacido, como el triste Pólux. En este sentido, este poema es una imagen en el espejo de «Oda a la una urna griega» de Keats. El poeta inglés se entristece pensando en la precariedad de la existencia humana frente a la eternidad, mientras que Cortázar se amarga por la pérdida del valor de lo eterno en nuestra sociedad antropocéntrica.

El último poema cortazariano sobre vasos grecorromanos que analizamos es «Urnas».

#### Urnas

Las urnas como moscas de oro  
posadas en la historia en el espejo  
que es la historia las urnas como  
moscas doradas se posan  
para el histrión mirándose  
yo ahora

o tú

Y hay urnas  
y en las urnas las runas  
las inscripciones que proponen  
el futuro desde el fondo del tiempo  
Oscura sed de invocación las urnas  
como moscas doradas  
corren por las calendas los milenios  
corroen las galeras los milanos  
(hablo de cetros de materias reales)<sup>56</sup>

Al igual que los otros dos poemas sobre las urnas excavadas, este poema también trata el mismo tipo de reliquias. La peculiaridad de «Urnas» en comparación con los dos poemas anteriores es que ya no hay descripciones pictóricas de una escena dibujada en una urna concreta —ni siquiera se inspira en un vaso específico—, sino que focaliza la función de las urnas grecorromanas en tanto que símbolo poético. Son una especie de «botella al mar» que habían estado a la deriva durante milenios, corroyéndose hasta que llegaron por casualidad ante nuestros ojos, y testimonian sin querer, pero tangiblemente, la existencia de los que vivían y desaparecieron: un símbolo de la empresa casi imposible de dejar una prueba de nuestra existencia y experiencia a futuros destinatarios desconocidos, del mismo modo que el Disco de oro de las Voyagers que registra «Sonidos de la Tierra», flotando por el espacio interestelar con la escasa esperanza de llegar a un planeta donde habiten extraterrestres que sean capaces de descubrir nuestras huellas, a lo mejor millones de años después de nuestra desaparición, o tal vez cuando ya no exista el sistema solar. En otras palabras, las urnas en este poema metaforizan el acto de mirar atrás hacia la historia, que al mismo tiempo nos hace mirarnos a nosotros mismos y nos objetiva de la misma forma, porque el futuro nos contempla de igual modo que nosotros observamos el pasado. Por eso, el poema dice que las urnas están posadas «en la historia en el espejo».

---

<sup>56</sup> Julio Cortázar, *Obras completas IV* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005), pág. 660.

Con respecto a esta reflexión sobre sí mismo en el pasado, Paul de Man ofrece un punto de vista interesante en relación al Romanticismo:

Interpretar el romanticismo significa literalmente interpretar el pasado como tal, *nuestro* pasado precisamente en la medida en que somos seres que queremos ser definidos e interpretados en relación a la totalidad de las experiencias que se van deslizando hacia el pasado. El contenido de esta experiencia es quizá menos importante que el hecho de que la hayamos vivido inmersos en su desaparición, y que por lo tanto haya contribuido sin mediación alguna (o sea, como un hecho) a la constitución de nuestra conciencia de la temporalidad. Pues bien, precisamente esta vivencia de la relación temporal entre el hecho y su interpretación es uno de los temas centrales de la poesía romántica, [...] <sup>57</sup>

Según el crítico belga, la lectura de poemas románticos no solo nos remite a la epifanía del poeta, sino que también nos invita a repensar nuestro propio ser, que experimenta en cada momento la transformación irreversible del presente en el pasado, ya que el enfoque romántico se encuentra en esta dulce y amarga consumación de la epifanía. De esta manera, somos interpretados en la temporalidad histórica. Desde este punto de vista, el objetivo de «Urnas» no consiste solo en descifrar las reliquias de hace milenios: refiriéndose a los poemas keatsianos, nos invita a releerlos para que nos reconozcamos en el transcurso del tiempo («para el historión mirándose / yo ahora / o tú»). Por eso, Cortázar deja las urnas abstractas sin ninguna descripción pictórica, para utilizarlas como un símbolo de aquellos objetos, aquellas palabras o aquellas imágenes que nos sitúan en medio de la historia, causando la nostalgia paradójica de «memento mori».

Pero nos queda un enigma por descifrar: ¿por qué las urnas son «como moscas de oro»? Es cierto que las moscas pueden ser una buena metáfora de la obra de arte que viaja por la historia reposándose de tanto en tanto. Sin embargo, esta explicación no despeja completamente nuestra duda. Evidentemente, una inspiración poética no sigue por fuerza la lógica comprensible, pero tampoco nos impide interpretarla a través de la comparación literaria. Afortunadamente, «Urnas» no es el único poema cortazariano en el que aparecen las moscas: hay otro poema suyo titulado «La mosca», que puede ser

---

<sup>57</sup> Paul de Man, *Op. cit.*, pág. 131.

una clave para interpretar esta alegoría entomológica.

#### La mosca

Te tendré que matar de nuevo.  
Te maté tantas veces, en Casablanca, en Lima,  
en Cristianía,  
en Montparnasse, en una estancia del partido de Lobos,  
en el burdel, en la cocina, sobre un peine,  
en la oficina, en esta almohada  
te tendré que matar de nuevo,  
yo, con mi única vida.<sup>58</sup>

Es obvio que la posición del autor ante las moscas en este poema es muy distinta a la de «Urnas». Las moscas como una metáfora de la urna memorable de Keats y de la poética romántica se han sustituido por una imagen nefasta de un insecto que tenemos que «matar». Pero no debemos pasar por alto cierta continuidad que hay entre aquellos símbolos entomológicos de «Urnas» y el de «La mosca»: a juzgar por la ubicuidad y la indivisibilidad de esta mosca siniestra con la que el poeta insiste en acabar, se deduce que también hay algo de eterno en ella de la misma manera que aquellos insectos románticos de «Urnas». Únicamente un ser transcendental es capaz de tener esa inmortalidad: a pesar de que el poeta «lo ha matado tantas veces», y sin perder su invariabilidad en cualquier rincón del mundo. Por lo tanto, es muy probable que estas moscas de los dos poemas sean idénticas a pesar de la connotación muy diferente. Probablemente la diferencia se origina en las distintas filosofías que hay detrás de estos dos poemas. Mientras que «Urnas» proponía una lectura hereditaria de los poemas románticos, en «La mosca» el autor decididamente da la espalda a lo ideal con un gesto radical. En este sentido, se trata de una expansión de la tendencia existencialista que en «Los dióscuros» estaba a medio camino. En este caso, las moscas de «Urnas» deben simbolizar el ubicuo idealismo perezoso que distrae a la gente del compromiso existencialista, sociopolítico, contra el cual Cortázar combatía en la última etapa de su

---

<sup>58</sup> Julio Cortázar, *Papeles inesperados* (Madrid: Alfaguara, 2009), pág. 473.

vida literaria.

De hecho, es posible que el simbolismo de las moscas se inspirara en la obra de teatro sartriana «Les mouches». Es una interpretación existencialista de Orestíada, en la que las moscas son un símbolo del destino inhumano que los dioses grecorromanos asignan a los seres humanos<sup>59</sup>. Y no es extraño, porque esta obra de teatro fue algo especial para Cortázar, hasta tal punto que citó un fragmento de ella como epígrafe al escribir su texto crítico *Teoría del túnel*. El fragmento del epígrafe es de una escena, casi al final de la obra, en la que el héroe Orestes, después de vengarse de su padre, confronta temerariamente a Júpiter, insistiendo en «liberar» al pueblo de Argos de la tiranía de la lógica divina de venganza, a pesar de que eso les traerá sufrimiento:

ORESTE. — Les hommes d'Argos sont mes hommes. Il faut que je leur ouvre les yeux.

JUPITER. — Pauvres gens ! Tu vas leur faire cadeau de la solitude et de la honte, tu vas arracher les étoffes dont je les avais couverts, et tu leur montreras soudain leur existence, leur obscène et fade existence, qui leur donnée pour rien.

ORESTE. — Pourquoi leur refuserais-je désespoir qui est en moi, puisque c'est leur lot ?

JUPITER. — Qu'en feront-ils ?

ORESTE. — Ce qu'ils voudront : ils sont libres, et la vie humaine commence de l'autre côté du désespoir.<sup>60</sup>

Desde esta posición humanista, que rechaza las leyes divinas que no respetan los sentimientos de sus criaturas, Orestes heroicamente se lleva las moscas del pueblo: «vos

---

<sup>59</sup> Al principio de esta obra los personajes principales nos revelan qué son las moscas, a través de las siguientes conversaciones:

ORESTE. — Et l'assassin règne. Il a connu quinze ans de bonheur. Je croyais les Dieux justes.

JUPITER. — Hé là ! N'incriminez pas les Dieux si vite. Faut-il donc toujours punir ? Valait-il pas mieux tourner ce tumulte [des mouches] au profit de l'ordre moral ?

ORESTE. — C'est ce qu'ils ont fait ?

JUPITER. — Ils ont envoyé les mouches.

LE PÉDAGOGUE. — Qu'est-ce que les mouches ont à faire là dedans ?

JUPITER. — Oh ! C'est un symbole. [...]

Jean-Paul Sartre, *Théâtre* (Paris: Gallimard, 1947), pág. 16.

<sup>60</sup> *Ibid.*, pág. 102.

mouches fidèles vous ont quittés pour moi<sup>61</sup>». En «La mosca», Cortázar sigue esta rebelión existencialista contra la lógica inhumana de la eternidad, sabiendo que se trata de una lucha desesperada. El poeta tiene que humanizar el universo regido por las leyes inmutables e indiferentes —que se pueden interpretar tanto por la teológica grecorromana como por la ciencia moderna— «con su única vida» limitada. Como ya hemos visto, Apolo no solamente representaba la poética para Cortázar, sino que era el dios de «los términos» que nos ofrecen una visión del mundo comprensible, sea lingüística, sea científica. En este sentido, también es posible suponer una referencia oculta a la famosa mosca que inspiró a Descartes al inventar la coordinación cartesiana.

Así que hemos obtenido una posible respuesta a la enigmática comparación de «Las urnas como moscas de oro». A pesar de que «Urnas» nos invita a una relectura de los poemas románticos, no es para evocarnos la añoranza, sino para situarnos en la temporalidad histórica. Por eso, las moscas de este poema tienen mucho que ver con el pensamiento existencialista, que se opone definitivamente a la nostalgia cómoda por el paraíso perdido. Las urnas pesan en el tiempo al proyectarnos nuestro ser interpretado, pero a la vez son tan ligeras como las moscas ante la firmeza de nuestra voluntad. En este punto, lo eterno y lo humano alcanzan una síntesis. Lo importante es que esta dialéctica tenga sentido solo en el dominio apolíneo de «términos» despegados de su origen, ya que en aquel paraíso perdido, en el que no hay ninguna dicotomía, no existen ni la síntesis dialéctica ni el arte. La imagen del poeta mirándose en el espejo alude a esta separación del Yo con respecto al universo infinito, realizada por la obtención de logos.

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, pág. 108.

## Segundo Capítulo

### Inmovilidad y velocidad de la tecnología

#### 2-1. La fotografía y la desvalorización de lo eterno

Le temps de la photo, ils étaient protégés quelques secondes  
et ces secondes sont devenues une éternité.

Patrick Modiano, *Dora Bruder*

##### 2-1-1. Fotografía: urna keatsiana de nuestra época

Como hemos observado en el primer capítulo, la urna griega ha sido constantemente un gran símbolo de la confrontación con el tiempo y con la muerte en la poética de Cortázar. Y a través de la referencia al poema keatsiano, el escritor argentino presenta sus propias perspectivas, que varían a lo largo de su trayectoria literaria. Sin embargo, esta reliquia de hace milenios no es la única forma de encararse a la eternidad, ahora que la evolución técnica nos ofrece otras herramientas más avanzadas con las que uno puede sentir y expresar el efecto temporal más visible y tangiblemente. Es muy conocido el texto de Walter Benjamin titulado «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en el que explica cómo impactó la aparición del aparato fotográfico en el dominio del arte, analizando sobre todo un arte nuevo, que es la cinematografía. Bien o mal, la cámara es nuestra urna óptica. Y si la urna grecorromana es comparable con una cápsula del tiempo, el aparato fotográfico será la máquina del tiempo sin la cual no podríamos imaginar el desarrollo del arte contemporáneo, sobre todo el del arte visual. Pero la literatura tampoco queda intacta por la gran sacudida causada por ella. Además, es un buen modelo con el que podemos observar la reacción de los artistas —representantes de la creatividad humana— ante el avance tecnológico, que se suele considerar inhumano. Pero recordemos que un análisis general del nivel teórico no es nuestro objetivo, y solo lo enteveremos a través de unos ejemplos concretos en el caso de Cortázar, que escribió un poema titulado «A un fotógrafo»:

A un fotógrafo

Exactamente ahora que has fijado la irrealidad  
entre el viento del tiempo: ya es tarde, ya  
cayó el obturador, el bisturí corta las venas,  
en tu mano hay como un pulmón reseco  
que pegarás con lágrimas de goma arábica al álbum de familia

Busca vanamente esa sonrisa que adorabas,  
que quisiste hacer rosa o abeja, forma  
que de vida en vida se repite idéntica.  
Queda una mueca, llámale sonrisa:  
esa mujer está ya muerta  
en el jardín, rodeada de esplendor y mediodía.

Entonces, pobre poeta de gatillo, pobre  
creador de eternidades de papel y bromuro,  
entonces prueba a ser por fin tú mismo,  
en el bolsillo del chaleco está, yo creo,  
la eternidad de este presente que malogras.<sup>62</sup>

El tema de la primera y la segunda estrofa es el mismo que hemos observado en «Oda a una urna griega» de John Keats: la imposibilidad paradójica de eternizar el momento culminante sin perder su vivacidad. Sin embargo, un siglo de intervalo que separa a Cortázar de Keats ha cambiado drásticamente la noción del mundo, especialmente a causa del progreso tecnológico. En «Oda a una urna griega», Keats felicita a los jóvenes griegos por tener suerte de refugiarse en una obra maestra para salvarse de la ola corrosiva del tiempo, aunque deben renunciar al cumplimiento del beso feliz. Pero por otro lado, el poeta inglés expulsa cuidadosamente de su descripción lo que les pasaría después del momento petrificado. Aunque lo insinúa con sus metáforas melancólicas, no se refiere al hecho de que los dos murieran hace milenios. El motivo principal de

---

<sup>62</sup> Julio Cortázar, *Obras completas IV* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005), pág. 659.



aquel poema es la admiración por la obra de arte capaz de eternizar la epifanía destinada a su demolición, y el lamento por la trivialidad humana se limita a jugar el papel secundario de consolidar el milagro del arte duradero. En cambio, Cortázar adopta una posición completamente diferente. Su separación de la estética de la eternización es notable cuando califica la fotografía —que equivale a la urna con su función de capturar el momento— como una cáscara disecada del acontecimiento fugaz, lamentando la desaparición de la *sonrisa* viva que ya ha tenido lugar. Su mirada se enfoca sobre los acontecimientos que se generan detrás del visor y no sobre la película que sujeta el momento fugaz como «un pulmón reseco». Por eso, Cortázar no oculta la muerte de la experiencia epifánica, al contrario de lo que hizo Keats en su oda. La sentencia de «esa mujer [que es la sonrisa] está ya muerta» demuestra claramente esa orientación de encararse con la pérdida que inevitablemente sucede tarde o temprano después del momento de petrificación.

Hay varias maneras de explicar este cambio estético, pero la más interesante para nuestro análisis sería la de la perspectiva filosófica, dado que los dos poetas se formaron con pensamientos distintos. Obviamente, no siempre es correcto asociar a artistas individuales y sus obras particulares con ideologías y pensamientos que prevalecen en una época determinada, para no caer en una lectura simplista de ignorar la originalidad de cada ejemplo concreto. Además, un artista no pocas veces varía de filosofías en las que se basa cada una de sus obras. Es decir, sería erróneo, por ejemplo, pensar que Cortázar no reconocía nunca virtudes en la fotografía como arte, juzgando por el simple hecho de que se ponga un poco irónico ante esta técnica óptica en «A un fotógrafo». Sin embargo, aún es lícito interpretar el mensaje de este poema dentro de un contexto histórico e ideológico. De hecho, no solo la falta de vivacidad de imágenes capturadas por la cámara —que Cortázar califica como «un pulmón reseco»— es la que invita al poeta dar la espalda a la idea de eternización. También la filosofía moderna, que descubre la movilidad, lo conduce a despedirse de la tradición artística de petrificar la belleza momentánea. «Todo movimiento, en tanto que pasaje de un reposo a un reposo, es absolutamente indivisible<sup>63</sup>». Así dice Bergson, y esta afirmación es uno de los postulados de donde partió su desarrollo filosófico. De aquí, el filósofo francés deduce

---

<sup>63</sup> «*Tout mouvement, en tant que passage d'un repos à un repos, est absolument indivisible*». Henri Bergson, *Œuvres : tome 1* (París: Le Livre de Poche, 2015), pág. 518.

una consecuencia muy interesante en relación con la técnica fotográfica:

À supposer que le mouvement d'un point à une autre forme un tout indivisé, ce mouvement n'en remplit pas moins un temps déterminé, et il suffit qu'on isole de cette durée un instant indivisible pour que le mobile occupe à ce moment précis une certaine position, que se détache ainsi de toutes les autres. L'indivisibilité du mouvement implique donc l'impossibilité de l'instant, et une analyse très sommaire de l'idée de durée va nous montrer en effet, tout à la fois, pourquoi nous attribuons à la durée des instants, et comment elle ne saurait en avoir.<sup>64</sup>

Aquí no entraremos a verificar si su argumento es verosímil desde el punto de vista científico (además, es poco probable que su visión coincida con la interpretación científica hoy en día aceptada). Nuestro objetivo es analizar en qué manera pensamientos y experiencias culturales de un momento determinado arraigan en el dominio de la creación artística, independientemente de que los compartamos o no. Por este motivo, nos resulta poco importante si la filosofía de Bergson es aceptable desde el punto de vista científico. Lo que sí que nos interesa es cómo su teoría del movimiento llega al área artística y cómo nuestro autor la recoge a fin de fortalecer teóricamente sus visiones y los mensajes que transmiten sus obras literarias. En relación con el poema de Cortázar que acabamos de leer, esta visión bergsoniana del mundo continuamente permutante, caracterizada por «la imposibilidad del instante», nos hace entender que el poeta argentino ha puesto rumbo a la estética de lo móvil, alejándose de la filosofía de las urnas. Ya el primer verso de «A un fotógrafo» anuncia claramente su posición bergsoniana: «ahora que has fijado la irrealidad entre el viento del tiempo». El poeta dice «la irrealidad», porque el momento que la cámara ha fijado es algo «irreal», arrancado del indivisible transcurso del tiempo según la filosofía bergsoniana. Y la expresión «el viento del tiempo» insinúa la duración que no se puede fragmentar en momentos. Bajo esta premisa, la epifanía instantánea del estilo keatsiano pierde su sentido, y, en consecuencia, el interés artístico se desliza hacia lo móvil, vivo, abandonando la inmovilidad de «Oda a una urna griega». Por lo tanto, podemos suponer que uno de los factores que separan a Cortázar del Romanticismo es la nueva noción filosófica sobre lo móvil, como la de Bergson. Y este cambio de enfoque se visibiliza

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, pág. 520.

también en la temática artística que refleja una fuerte esperanza en las tecnologías móviles como el automóvil o el tren, de las que hablaremos más tarde.

Pero antes de avanzar, acabemos el análisis de «A un fotógrafo». En la última estrofa, el mensaje del autor es menos claro en comparación con las dos anteriores, por lo que caben varias interpretaciones. Sin embargo, la más sencilla sería entender que, cuando el poeta le dice al fotógrafo «prueba a ser por fin tú mismo», lo está invitando a ser «cámara humana». Así podrá conservar «la eternidad de este presente» en «el bolsillo del chaleco», que probablemente alude al corazón, donde se memoriza todo lo que acontece en su vida. Es decir, Cortázar parece contarle al fotógrafo que la única forma de conservar el momento vivo es abandonar su propio aparato fotográfico. Hemos mencionado la presencia de la filosofía bergsoniana en la primera estrofa, en la que el poeta confiesa su desconfianza de la estética de lo eterno. Por eso, no es extraño su rechazo contra la cámara, el nuevo símbolo de eternización. Sin embargo, en la última estrofa Cortázar ya no se compromete con el entusiasmo por el movimiento vivo, que sería la consecuencia más lógica para superar la manía de la petrificación. Lo que ocurre es que el tono bergsoniano del comienzo se desliza hacia el neoludismo artístico, si podemos llamarlo así, que nos aconseja volver a «lo humano» ante la tecnología que no cumple lo que esperamos. Es decir, la nueva postura originada en la filosofía moderna que nos enseña a alejarnos de la histórica manía de la eternización, acaba por sustituirse con la suposición de que el problema poético se reduce en la inhumanidad tecnológica. Y detrás de esta dislocación se percibe la nostalgia que nos remite a la pre-modernidad, de la que hablaremos en el tercer capítulo.

Lo que debemos tener en mente es que el motor de esta reacción negativa contra la fotografía se origina en una situación paradójica que sufren los artistas: por una parte, la invención de ese aparato óptico es una victoria definitiva sobre la tiranía del tiempo corrosivo contra la cual los artistas siempre han combatido desde la época de las urnas grecorromanas. Sin embargo, esta conquista tecnológica conlleva un efecto secundario. El primero es la pérdida de «el aura». Walter Benjamin, en su famoso ensayo «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», señaló cómo la técnica fotográfica desmentía el mito de la unicidad de obras de arte —«el aura»—, que les otorgaba la autenticidad hasta la invención de cámara y su difusión. Ante este fenómeno nuevo, que

pone en duda el valor de la obra auténtica, varios artistas como Baudelaire<sup>65</sup> se ven amenazados —aunque se sienten atraídos a la vez—, y no en pocos casos insisten en defender el mito tradicional, rechazando reconocer lo artístico de obras reproducibles. Al sugerir al fotógrafo que deje su aparato en la última estrofa de «A un fotógrafo», Cortázar inconfundiblemente toma esta posición «reaccionaria». Y no es difícil comprender su perplejidad. Los artistas, los románticos sobre todo, se veían desafiados por este sueño imposible, y de repente la tecnología lo hizo realidad con un efecto secundario que nadie imaginaba. Es por eso que muestran cierta alergia a la eternización técnica intentando salvar *la unicidad* que garantizaba la autenticidad de las obras artísticas, y acusan la técnica de eternización recién inventada de privar de la vivacidad a nuestras experiencias. De aquí que Cortázar compare la fotografía con «un pulmón reseco».

## **2-1-2. Nueva tarea de arte: *memento mori* y «lo que tenía que haber pasado»**

Pero paradójicamente, esta posición reaccionaria de insistir en la tradición de arte aurático ya no es compatible con la búsqueda tradicional de la eternización artística, justamente a causa de la tecnología reproductiva. Ahora que la reproductibilidad técnica realiza una eternización tan perfecta, la única forma que queda para recuperar el aura es tomar un momento estrictamente único e irreproducible. La paradoja es que el momento tiene que perderse, justo para garantizar su unicidad e irreproductibilidad. Dicho de otro modo, la garantía de la autenticidad del momento epifánico resulta ser la imposibilidad de conservarlo. Sin embargo, a partir de esta paradoja surge otra posición de aceptar la técnica reproductiva en tanto que nuevo método artístico. Una fotografía, aunque se haya desprendido del mundo cambiante por culpa de su función petrificante, es un testimonio de un acontecimiento apreciable cargado del presagio de su acabamiento, de la muerte que garantiza la unicidad del dicho momento. Roland Barthes sostiene que la fotografía muestra el hecho de que «esto ha sido<sup>66</sup>». Pero desde nuestro punto de vista, la virtud de la técnica fotográfica no reside tanto en su efecto mismo de la petrificación

---

<sup>65</sup> La reacción de Baudelaire ante la fotografía la analizaremos más adelante.

<sup>66</sup> «Le nom du noème de la Photographie sera donc : «Ca-a-été», ou encore : l'Intraitable». Roland Barthes, *Œuvres complètes : tome III* (Paris: Seuil, 1995), pág. 1163.

de «esto ha sido». Lo importante es, más bien, su capacidad de recordarnos la irrevocabilidad del momento y su función de confirmar «la muerte de la sonrisa» —si citamos la expresión del poema cortazariano—, que asegura la unicidad del acontecimiento. «Todas las fotografías son *memento mori*<sup>67</sup>», como dice Susan Sontag. En conclusión, la invención de la técnica fotográfica cambió la orientación del arte por completo: antes de su aparición la misión del arte era hacernos creer en la eternidad, mientras que hoy en día su objetivo más importante es desvelar la fugacidad y la mortalidad, que certifican el valor aurático del momento. «Memento mori» no se refiere a la muerte de la obra de arte misma, sino a la del momento epifánico que ha inspirado a su creador, y eso significa que el aura de la epifanía sustituye a la de la obra de arte.

Pero «la muerte» es una palabra abstracta que se puede interpretar de varios modos. De hecho, en el famoso ensayo *La cámara lúcida*, Roland Barthes habla de la muerte que la fotografía impone a los fotografiados. Sin embargo, esa muerte tiene una connotación distinta de «la muerte del momento» que mencionábamos. ¿En qué se diferencia? Leamos su argumento:

Imaginairement, la Photographie (celle dont j'ai l'*intention*) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre. [...] le Photographe doit lutter énormément pour que la Photographie ne soit pas la Mort. Mais moi, déjà objet, je ne lutte pas. Je pressens que de ce mauvais rêve il faudra me réveiller encore plus durement ; car ce que la société fait de ma photo, ce qu'elle y lit, je ne le se pas (de toute façon, il y a tant de lectures d'un même visage) ; mais lorsque je me découvre sur le produit de cette opération, ce que je vois, c'est que je suis devenu Tout-Image, c'est-à-dire la Mort en personne ; les autres —l'Autre— me déproprient de moi-même, ils font de moi, avec férocité, un objet, ils me tiennent à merci, à disposition, rangé dans un fichier, préparé pour tous les truquages subtils [...]<sup>68</sup>

El tema sobre el que argumenta Roland Barthes en este fragmento es el Yo como sujeto, que sufre el proceso de objetivación que pone en marcha al ser fotografiado. De modo que es un concepto diferente que no debe confundirse con el «memento mori» de la

---

<sup>67</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (Barcelona: Penguin Random House, 2016), pág. 25.

<sup>68</sup> Roland Barthes, *Op. cit.*, pág. 1117-1118.

epifanía. En el contexto de Barthes, el que muere en la fotografía no es el momento irrevocable sino el Yo sujeto. Su explicación sobre la muerte —«les autres —l’Autre— me déproprient»— nos hace entender que Barthes está hablando de una especie de alienación en la que el sujeto pierde su autodeterminación, convirtiéndose en un objeto en manos del *otro*.<sup>69</sup> Pero de momento, nos limitamos al tema de la muerte del momento irrevocable en relación al «Memento mori» de Sontag para no confundir esos usos diferentes de la misma palabra.

De todas maneras, la apariencia de la técnica fotográfica resulta crucial para cualquier tipo de arte. Y si la fotografía tuvo un impacto tan profundo sobre el desarrollo del arte moderno, es porque esta nueva técnica aportó algo que otras artes tradicionales no tenían. Su peculiaridad más notable es la exactitud con la que la imagen se pasa a la película sin mediación humana que cause deformación, a diferencia de otras artes visuales o plásticas. En el proceso de la materialización de su inspiración artística, los fotógrafos ejercen la mínima operación —un disparo del obturador— sin modificar la imagen bidimensional del objeto, mientras que otros artistas tocan directamente sus materiales para aproximarlos poco a poco a la imagen trazada en su mente. De hecho, esta fue otra razón —aparte de su falta de aura— por la que los artistas decimonónicos se opusieron a la fotografía como arte. Desde luego, este hecho no es algo que niegue la creatividad fotográfica. Pero es cierto que el trabajo de los fotógrafos y su interacción con sus objetos, consiste solo en antes (o incluso después en el caso de retocar) del disparo del obturador. Susan Sontag afirma que «[l]a persona que interviene no puede registrar; la persona que registra no puede intervenir<sup>70</sup>». Es muy probable que la filósofa estadounidense no imaginara que llegaría un día en que todo el mundo se entusiasmaría con los selfies, nuevo tipo de fotografías en el que el registrador, que coincide con su objeto, interviene en la escena. Pero su afirmación sigue siendo cierta en el sentido de que nadie puede intervenir en la imagen ya fotografiada, salvo que se tratara de una novela, y eso es el tema del cuento «Las babas del diablo» (recogido en *Las armas secretas*, 1959) de Cortázar.

---

<sup>69</sup> Este tipo de muerte fotográfica lo veremos más adelante en otro contexto.

<sup>70</sup> Susan Sontag, *Op. cit.*, pág. 21-22.

El protagonista de este cuento es un fotógrafo que se topa con una imagen perfecta para su obra: se trata de una escena romántica con personajes que podrían aparecer en un poema de Keats: un joven cándido y una «femme fatale» que aparentemente se entretenía flirteando con él. La diferencia con el romanticismo keatsiano es la existencia de una maquinaria negra —comparable a la que aparecen en los cuentos de Edgar Allan Poe— que se personifica en un hombre siniestro, con un aire criminal, que manejaba a la mujer a escondidas como su títere. Roberto Michel, el protagonista, les ha sacado una fotografía sin permiso, disimuladamente, cosa que ha alterado a la mujer hasta tal punto que le ha pedido al fotógrafo que le dejara el rollo de película, mientras el joven se echaba a correr de la escena. Entonces ha aparecido el hombre inquietante, que hasta ahora estaba escondido en un coche aparcado, para integrarse en el escenario, que de repente se ha puesto tenso. Michel ha rechazado esta protesta con un gesto arrogante, y al volver a su piso ha puesto la fotografía en la pared del estudio. Desde entonces le ocurre un fenómeno inexplicable. Se da cuenta de que las dos figuras en la fotografía comienzan a moverse para cumplir la maquinación que el narrador ha impedido. Además, el hombre siniestro, que estaba fuera del visor, ahora entra en la escena para acelerar el acontecimiento interrumpido. Horrorizado, el fotógrafo grita pensando en su incapacidad para interferir en la trama, separado por el tiempo y el espacio. Sin embargo, su grito llega misteriosamente a la fotografía y altera a los personajes fotografiados, sobre todo al hombre grotesco, y la imagen se le acerca para mirar fijamente al fotógrafo con sus ojos agujereados, mientras que el muchacho consigue escaparse otra vez.

El protagonista de este cuento interviene en —e incluso altera— la vida de los fotografiados no solo en el momento de disparar la cámara, sino también a través de la fotografía ya revelada, cosa que nunca es posible fuera del mundo ficcional. El precio de realizar esta intervención imposible no es barato, y el fotógrafo acaba por contar una visión confusa, con nubes y el cielo, como si un ataque de locura se apoderara de él. Pero lo que nos llama la atención es la frase del fotógrafo antes de ese delirio:

[...] comprendí, si eso era comprender, lo que tenía que pasar, lo que tenía que haber pasado, lo que hubiera tenido que pasar en este momento, entre esa gente, ahí donde yo había llegado a trastocar un orden, inocentemente en eso que no había pasado pero que ahora iba a pasar, ahora se iba a

cumplir.<sup>71</sup>

La ficción permite al protagonista cumplir su deseo de saber y afrontar con el destino de los fotografiados aun después del momento, que el fotógrafo ha considerado tan valioso que ha sentido la necesidad de convertirlo en una obra. Este deseo de contemplar hasta el final contrasta con el de la eternización momentánea en «Oda a una urna griega». Es cierto que Keats presentía «lo que tenía que haber pasado», pero la confrontación con el destino es justamente lo que el poeta inglés ha evitado. Keats no se atreve a describir «lo que tenía que haber pasado», y los jóvenes griegos dibujados sobre la superficie de la urna nunca se ponen a moverse para disfrutar de su felicidad fugaz. Por contra, tendría que haber lamentado el envejecimiento y, al final, la muerte de los dibujados. Al contrario, el fotógrafo de «Las babas del diablo» encara, quiera o no quiera, «lo que tenía que pasar» por abominable que sea. Sontag decía «Todas las fotografías son *memento mori*», pero la de este cuento es más que eso: no solo recuerda sino que *desvela* la muerte. De este modo, el aura del momento tensionado y bello que le ha impulsado a sacar una foto al narrador se autentifica por su pérdida prometida.

Ya habíamos visto cómo «la muerte de la sonrisa» sustituye el valor de «el beso petrificado» en el arte de la época de la reproductibilidad técnica. La fotografía de «Las babas del diablo» se sitúa en esta corriente, la cual se desarrolla al compás de la modernización social y desemboca en el arte contemporáneo, que veremos en el capítulo cuarto. La importancia de este cuento consiste en su revelación de que Cortázar ya se alejaba de la estética romántica en el momento de su escritura, a pesar de su motivo «romántico» del flirteo entre una femme fatale y un muchacho. Y su abandono del intento de eternizar la epifanía es un resultado del cambio histórico en la noción del tiempo causado por el progreso técnico, que conlleva la transición del aura del arte al aura del momento.

---

<sup>71</sup> Julio Cortázar, *Obras completas I* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003), pág. 306-307.



### 2-1-3. El aura del arte documental sin autores auráticos

Pero ¿realmente son incompatibles el aura de la obra de arte y el concepto de la fotografía en tanto que nueva técnica artística? Hay que reconsiderar si es impensable que una obra de la técnica reproductiva sea capaz de recuperar la unicidad y de llegar a vestirse de aura al mismo tiempo. La clave para solucionar esta aparente antinomia es el efecto que causa el transcurso del tiempo. Recordemos la urna griega de Keats. Sin duda, fue una obra maestra cargada de una aura incomparable para el poeta inglés. Pero ¿no cabe dudar que lo había sido para los griegos contemporáneos del artesano o artesana que la produjo? Benjamin dice:

Los griegos solamente conocían dos modos técnicos de reproducción: la fundición y la acuñación. Las monedas y las terracotas eran las únicas entre las obras de arte que se podían producir en masa. Cualquier otra era irreplicable y no se podía reproducir técnicamente. *De ahí* que se hicieran para la eternidad forzosamente. *El nivel de su técnica obligaba a los griegos a producir en arte valores eternos.*<sup>72</sup>

Si las terracotas eran reproducibles (y reproducidas) como afirma Benjamin, es probable que la urna griega de Keats también lo fuera en otro tiempo. La referencia a las monedas y las terracotas como ejemplos de técnica reproductiva —por primitivos que fueran en comparación con la reproductibilidad de hoy en día— es bastante sugestiva. Tanto las monedas como las cerámicas son artículos populares entre los aficionados a las antigüedades, cuyo valor se calcula de acuerdo con su rareza, es decir, tienen un aura mensurable, a pesar de que eran reproducibles originalmente. Y siglos después, algunas afortunadas como la urna de Keats llegan al museo convirtiéndose en un objeto tan aurático como una pintura o una escultura. Exactamente lo mismo puede ocurrirle a la fotografía —la terracota de hoy en día—. Susan Sontag dice:

La verdadera diferencia entre el aura que pueden tener una fotografía y una pintura reside en la relación diferente con el tiempo. Las depredaciones del tiempo suelen desfavorecer las pinturas. Pero parte del interés intrínseco de las fotografías, y fuente importante de su valor estético, proviene

---

<sup>72</sup> Walter Benjamin, *Obras: libro 1/vol. 2* (Madrid: Abada, 2012), pág. 22-23.

precisamente de las transformaciones que les impone el tiempo, el modo en que escapan las intenciones de sus creadores. [...] todas las fotografías son interesantes y conmovedores si tienen años suficientes.<sup>73</sup>

De modo que hay cierta posibilidad de transformar la fotografía en una obra aurática sin perder su reproductibilidad, con la ayuda del efecto que causa el tiempo. Pero es paradójica, o más bien contradictoria esta necesidad de recurrir a ese efecto corrosivo, contra el cual luchan las artes y las técnicas de petrificación. Por eso, esta manera de recuperar el aura conlleva unos problemas esenciales. Primero de todo, el valor de este tipo de fotografías se desliza inevitablemente del criterio artístico al histórico y documental, que implica la amenaza de la institucionalización. Es decir, una fotografía con el aura del tiempo está destinada a la interpretación museística. Laura González Flores menciona esta traición de las fotografías auráticas que desmienten la esperanza benjaminiana de que el arte reproductivo pudiera abrir una nueva perspectiva de arte, que hasta ahora definen las obras institucionalizadas y canonizadas por la sociedad burguesa.

Al adquirir su “aura”, la fotografía ha entrado en los museos. Sin renunciar a su doble calidad reproductiva, es decir, a ser reproducible (a multiplicarse) y a servir para la reproducción (para la copia imitativa), la fotografía ha acompañado la posibilidad de la artisticidad. Ha entrado en el mismísimo sistema de recepción “cultural” que Benjamin tanto criticaba (por relacionarse con la tradición burguesa), y ha adquirido aura, aquel valor de objeto único e irrepetible de los objetos artísticos.<sup>74</sup>

Además, el valor documental que obtienen las fotografías después de «años suficientes» es totalmente independiente de la intención y la creatividad de los fotógrafos, como Sontag misma señalaba en el texto citado, («el modo en que escapan las intenciones de sus creadores»). Dicho de otro modo, lo que convierte la fotografía en una obra de arte —el arte en el sentido tradicional de un objeto aurático e institucionalizado— es la recepción de los espectadores. Pero este argumento significa que la fotografía

---

<sup>73</sup> Susan Sontag, *Op. cit.*, pág. 139.

<sup>74</sup> Laura González Flores, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), pág. 159-160.

documental es una obra aurática sin creadores, que es una hipótesis paradójica que hace falta verificar. Por eso, es indispensable repensar en la creatividad de los fotógrafos, cosa que falta en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica».

El análisis de Benjamin sobre el arte de la época de la reproductibilidad técnica comienza por detectar la sensación de que «[h]asta a la más perfecta reproducción le falta *algo*<sup>75</sup>», que es una sensación por parte de los receptores —como en el caso de Sontag—, y la reproductibilidad del que él habla es la relación entre una obra original y su «copia» realizada por técnicas reproductivas capaces de *industrializar* el arte. Sin embargo, cuando nos toca pensar si la fotografía debe ser considerada como obra de arte, el argumento inevitablemente llega, tarde o temprano, a la cuestión delicada de juzgar si es razonable admitir la creatividad de fotógrafos como sujeto, del mismo modo en que lo hacemos con artistas de otros géneros. De hecho, es muy común oír a la gente decir «no sé dibujar bien» o «no sé escribir poemas», pero nadie dice «no soy capaz de sacar fotografías», cosa que desvela su suposición de que no les hace falta tener talento especial para tomar fotografías, aunque no se atreven a decir abiertamente «la fotografía no es un arte». En realidad, en la primera etapa de la divulgación de la técnica fotográfica incluso los artistas pensaban lo mismo, cosa que podemos confirmar al leer el texto siguiente de Baudelaire escrito en el año 1859:

Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécillité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance. [...] je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare.<sup>76</sup>

El poeta francés lamenta que la fotografía ofrece un refugio a los pintores mal dotados. Pero esta afirmación desvela su suposición de que incluso los «mal dotados» que no merecen ser llamados pintores pueden ser fotógrafos. Desde luego, Baudelaire no niega el mérito que aportan al arte las nuevas imágenes (re)producidas por la tecnología. Su

---

<sup>75</sup> Walter Benjamin, *Op. cit.*, pág. 13.

<sup>76</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes II* (París: Gallimard, 2007), pág. 618.

preocupación no proviene tanto de la falta de artisticidad de la fotografía como de la duda sobre la creatividad de los fotógrafos con su aparato. Puesto que «[l]os juguetes producidos por la ideología burguesa [como el aparato fotográfico] convierten a los niños [adultos que se ilusionan con la tecnología] en usuarios, pero jamás en creadores o inventores<sup>77</sup>», como señala Álex Matas Pons. Después de un siglo, ya no se suele oír este tipo de rechazo tan fuerte contra la creatividad de los fotógrafos, pero todavía existe la distinción imborrable entre el arte reproductivo y el arte *tradicional*, incluso para los fotógrafos profesionales. Veamos qué comenta Man Ray, el fotógrafo surrealista, en este respecto:

An original is a creation  
motivated by desire.  
Any reproduction of an original  
is motivated by necessity.  
The original is the result of  
an automatic mental process,  
the reproduction, of a mechanical  
process. In other words:  
Inspiration then information;  
each validates the other.  
All other considerations are  
beyond the scope of these  
statements.  
It is marvellous that we are  
the only species that creates gratuitous forms  
To create is divine, to reproduce  
is human.<sup>78</sup>

Por una parte, debe ser su modestia profesional que lo hace ver la reproducción menos mística, más accesible que la «creación» artística de otros géneros tradicionales —al fin

---

<sup>77</sup> Álex Matas Pons, «La cultura visual y la figura del espectador: de los inicios de la literatura sin contemplaciones», *Revista de Escritura e Imagen*, vol. 10 (2014), pág. 105.

<sup>78</sup> Man Ray, *Man Ray: writings on art* (Londres: Tate Publishing, 2016), pág. 442.

y al cabo Man Ray suele ser considerado como un célebre fotógrafo a pesar de su actividad como pintor o escultor—. Aún así, es significativo que el dadaísta-surrealista haga referencia —desde el punto de vista del fotógrafo— a la misma distinción que los receptores detectan entre el arte reproductivo y el arte creativo. Eso consolida nuestra hipótesis de que tanto los productores como los receptores perciben el hecho de que «le falta *algo*» al arte reproductivo no solo en relación con «el aquí y el ahora» de la obra realizada sino también en el motivo y el proceso de su producción, el cual concierne más al productor que al producto. Es decir, se cree que los reproductores son privados de «algo» que los creadores tienen, y este «algo» —cuya falta nos hace «subvalorar» a los reproductores— es paralelo a aquel «algo» que les faltaba a las copias reproducidas. En este sentido, podemos llamar a ambos «aura». En suma, Benjamin descubrió que las fotografías llevan menos aura que las pinturas, y con una analogía, podemos afirmar que los fotógrafos con su aparato llevan menos aura que los pintores con su pincel, o, al menos, lo cree la mayoría de la gente.

Desde luego, esta ausencia del aura de los fotógrafos (como creadores artísticos) también afecta a las fotografías documentales, que por su parte llevan el otro tipo de aura causada por la recepción en la institución museística, como señalaba González Flores. En tal caso, su *aura* se origina totalmente en la perspectiva de los espectadores que consumen su valor cultural como mercancía. De manera que es un arma de doble filo. Por una parte, está el peligro de caer en la misma trampa que atrapó a muchos artistas como los románticos, que es la participación del sistema comercial. Pero, al mismo tiempo, la fotografía documental es capaz de destruir el valor de la figura demiúrgica de los creadores, que es una parte de la obra como mercancía cultural. A este respecto, el más cauteloso fue el propio Benjamin. En «El autor como productor», el filósofo alemán advierte que «la fotografía neobjetiva [...] ha logrado que incluso la miseria, captada de una manera perfeccionada y según la moda, sea objetivo de goce<sup>79</sup>». La miseria fotografiada es, sin duda, un ejemplo de la documentación que puede ser exhibida en una sala de exposición museística que convierte sus propios discursos en una moda. Por eso, Benjamin da énfasis a la necesidad de transformar el aparato tecnológico por las manos del autor como productor, sobre todo, cuando sus obras

---

<sup>79</sup> Walter Benjamin, *Iluminaciones* (Madrid: Taurus, 2018), pág. 110.

parecen tener finalidad revolucionaria:

Y, al comienzo de mis disquisiciones, quisiera colocar esta frase acerca de la Nueva Objetividad: alimentar el aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, representa un comportamiento sumamente criticable y, aún más, si los materiales con los que se abastece dicho aparato parecen ser de naturaleza revolucionaria.<sup>80</sup>

Pero, ciertamente, la fotografía documental es una concepción de arte que encaja bien con la teoría de los surrealistas como Man Ray, el fotógrafo que encontraba menos creatividad en la reproducción técnica. Por eso Laura González Flores afirma:

En definitiva, la más compleja y sutil utilización de la fotografía por parte del surrealismo es su propuesta de la fotografía documental como arte. Esta visión desplaza la artísticidad de manipulación a un nuevo concepto de artísticidad que concierne al espectador.<sup>81</sup>

En este sentido, podemos aceptar la idea de que esta clase de obras documentales abre una posibilidad de arte sin creador como figura importante, que al mismo tiempo puede conciliarse, bien o mal, con la recepción museística del marco tradicional. Pero los escritores deben ser los que se vean menos impactados ante la aparición de esta artísticidad por las manos de los receptores, dado que los libros en tanto que objeto físico han sido siempre reproducibles desde la invención de Gutenberg, y por tanto, su valor artístico depende no solo de la creatividad de los autores sino, en gran parte, de la lectura y la interpretación de sus lectores.

Pero oportunamente, tenemos un texto de Cortázar que se aproxima a este tema de la combinación de las fotografías documentales y la sensación surrealista, que se titula «Estrictamente no profesional». Es un artículo recogido en *Territorios* (1978) y habla de un libro fotográfico de Sara Facio y Alicia D'Amico, compatriotas de Cortázar que sacaron fotografías testimoniales de un manicomio. Dado su motivo —los pacientes en el manicomio—, no es extraño que el autor desarrolle una reflexión en torno a la locura y la cordura, en la que se puede detectar la huella de la dicotomía romántica de lo

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, pág. 109.

<sup>81</sup> Laura González Flores, *Op. cit.*, pág. 218.

racional y lo irracional, aunque Cortázar no cae en el simplismo esta vez, citando a Chesterton, que afirma que «el loco no es aquel que ha perdido la razón, sino justamente aquel que lo ha perdido todo menos la razón<sup>82</sup>». Por otra parte, la alusión al tema surrealista es visible ya desde el comienzo del texto donde se refiere a dos surrealistas, Leonora Carrington y Unica Zürn, la última de las cuales sufrió de esquizofrenia, fue internada en un sanatorio psiquiátrico y acabó tirándose del balcón como lo hace Horacio Oliveira, el protagonista de *Rayuela*. Además, su argumento llega pronto al tema del sueño, una de las fuentes de inspiración más importantes para los surrealistas, afirmando que «la locura nacía de extrapolar un sueño de transgresión, un sueño del que ese hombre o ese niño no despertarían ya nunca<sup>83</sup>». El objetivo del texto es casi obvio: presentar una imagen «romántica» de la locura como algo paralelo al misterio de la creatividad artística —evocando el Surrealismo a través de la analogía con el sueño—, con un tangible tono de protesta (pero no explícita) contra la falta de comprensión por parte de la sociedad. Para apoyar esta idea, el autor menciona a escritores como Neruda y saca a colación las anécdotas de personajes conocidos como Einstein. Pero a esta altura se vuelve menos clara la relación entre el libro fotográfico realizado por Sara Facio y Alicia D'Amico y el argumento de Cortázar, que se ensimisma cada vez más profundamente en su propio pensamiento, alejándose de las imágenes concretas del manicomio. Por eso, nos da la sensación de que el autor simplemente se aprovecha del libro de las dos fotografías argentinas para hablar de su propio interés, que tiene poco que ver. Sin embargo, si lo leemos a partir de la perspectiva sobre las artes cuya aura viene de los espectadores, podemos entender que el texto de Cortázar establece una analogía entre la estética de la fotografía documental, cuyos productores no contribuyen a la generación de su aura, y la lógica del sueño —y de la locura—, que también carece de creador consciente. Es decir, el sueño y la locura pueden concebirse como un arte, incluso aurático, si los espectadores detectan algo que merezca «institucionalizarse».

De manera que el acto de sacar fotografías de un manicomio es doblemente surrealista: por una parte, todos los gestos extravagantes que muestran los pacientes psiquiátricos, sin tener ninguna intención de comportarse artísticamente, pueden volverse artísticos solo a través de nuestra interpretación. Por otra parte, las fotografías que los

---

<sup>82</sup> Julio Cortázar, *Territorios* (México: Siglo XXI, 2007), pág. 106.

<sup>83</sup> *Loc. cit.*

documentan también siguen la misma regla de la artistificación, no simplemente a través del efecto del tiempo que mencionaba Sontag: en el caso de las fotografías de Sara Facio y Alicia D'Amico, su mirada humanista hacia los «locos» inevitablemente lleva el valor moral, y quieran o no quieran, encaja bien en el criterio de la institución museística. En tal caso, no hace falta ni siquiera esperar mucho tiempo su transformación en el arte aurático, ya que el aura moralista del documento se reconoce inmediatamente, del mismo modo que el sueño y la locura en tanto que arte. En resumen, este pequeño texto de Cortázar resulta ser una buena revisión de la artísticidad «surrealista» basada en la interpretación de los receptores, y también nos revela que ese tipo de arte puede conseguir cierta aceptación por parte del sistema social, a pesar de que Cortázar lo acusaba por su falta de comprensión.

#### **2-1-4. La creatividad «objetiva» del Surrealismo contra el mito romántico del genio individual**

Pero los surrealistas no se contentaron con la estética del sueño y de la locura, orientándose hacia la realización completa de su teoría de la mínima intervención humana: al fin y al cabo, tanto el sueño como la locura son fenómenos «humanos» a pesar de su estado inconsciente, y por tanto no están totalmente libres del mito de la creatividad individual. Por eso, podemos entender el motivo de Man Ray al inventar su propia técnica fotográfica sin aparato llamada «rayografía», que consiste en colocar objetos opacos o translúcidos directamente encima de la película, que se exponen a la luz<sup>84</sup>. Al parecer, de esta forma el fotógrafo implica una manipulación humana menos indirecta —sí que existe intermediario, que es el rayo, pero al menos no es un mecanismo artificial—. De hecho, la clave de la rayografía es el hecho de que el fotógrafo esté libre de la máquina reproductiva durante todo el proceso creativo, cosa que da la impresión de permitir la aproximación de la película revelada más hacia la pintura o la escultura, en las cuales los artistas ejercen directamente su creatividad en sus materias. Sin embargo, la omisión del aparato fotográfico conlleva una consecuencia más bien contraria de la supuesta recuperación de la humanidad en el

---

<sup>84</sup> Patrick de Haas, *Man Ray : directeur du mauvais movies* (París: Centre Pompidou, 1997), pág. 15.



papel sensible. A este respecto, Patrick de Haas observa:

Le recherche de l’empreinte directe par contact est associée au rejet de tout ce qui apparaît comme médiation. Médiation de l’outillage technique représentative : l’appareil photo devient un intermédiaire inutile ; le «sujet» figuratif n’est plus nécessaire ; médiation narrative : comme pour nombre de cinéastes d’avant-garde des années vingt, le scénario est perçu comme une contrainte discursive étrangère faisant violence à la liberté possible du traitement visuel ; médiation psychologique : rejet du poids du passé enregistré par la mémoire au bénéfice de l’aventure en territoire inconnu.<sup>85</sup>

Según De Haas, con la rayografía Man Ray cortocircuitada no solo el aparato fotográfico —elemento mecánico— sino también la mediación narrativa y psicológica, incluso «el sujeto figurativo», que son fuentes de la creatividad humana. Ciertamente es una interpretación bastante radical, ya que cabe dudar que realmente no haya sujeto figurativo al colocar objetos a la película o al revelarla. Pero su planteamiento es crucial para entender el experimento de Man Ray, recordándonos un hecho muy importante: la rayografía no tiene un punto de vista fijo por su falta de lente. La omisión del aparato fotográfico es la omisión de la lente y del visor. Es decir, la rayografía no es subjetiva respecto a su perspectiva a causa de la falta de punto de vista que en la fotografía normal determina el sujeto que mira por el visor. Pero eso no se debe confundir con las famosas pinturas cubistas que niegan un punto de vista coherente. Al contrario de la arbitrariedad cubista, la rayografía es coherentemente objetiva. Es una sombra de los objetos colocados encima del papel sensible. Por lo tanto, la creatividad de esta técnica no se atribuye principalmente a la inspiración subjetiva e individual de autores sino más bien a la presencia impersonal e implacable de los objetos. De hecho, el enfoque en la potencia de los objetos es una de las peculiaridades más características del Surrealismo:

[...] la «emoción surrealista», fundada en el desencadenamiento de fuerzas oscuras y reprimidas, frente a las cuales el objeto actúa como las visiones de los sueños, con pleno poder de liberación, la cual tiene las máximas posibilidades de acción en la medida que su simplicidad y claridad permiten

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, pág. 16-17.

que la cosa objetiva opere sobre el sujeto, imponiéndole el lado estremecedor de su presencia.<sup>86</sup>

Esta definición de la «emoción surrealista» por el surrealista catalán Juan-Eduardo Cirlot explica bien la finalidad de Man Ray: la rayografía fue pensada de acuerdo con la teoría de la alteración estética de la subjetividad a la objetividad, y es comparable con otros experimentos surrealistas como la escritura automática o *el cadáver exquisito*, que se orientan también hacia la abolición de la estética de la creatividad subjetiva, aunque sus finalidades no se limitan a ella. Lo importante es que este concepto de la objetividad en la que se formó la rayografía se sitúe en la corriente que comenzó por el gran cambio causado por el avance tecnológico, un ejemplo del cual es la fotografía, que debilita el mito de la creatividad individual como ya hemos visto. Para los vanguardistas, los fotógrafos son teóricamente más identificables que los artistas de cualquier otro género, justo por su estado menos aurático.

Por otra parte, esta tendencia a la estética de objetos no se debe atribuir solo a la situación tecnológica. Es un fenómeno causado por varios motivos combinados. Una de las cosas que debemos tener en cuenta es que la época del Vanguardismo, el concepto de la creatividad subjetiva e individual que fundaron los románticos ya sufría de unos problemas. Primero, esta teoría romántica, que enseña al sujeto creador que confíe solo en sí mismo, resulta restrictiva. Dicho de otro modo, se trata de una jaula egoísta. El análisis de Peter Bürger sobre el romántico francés Benjamin Constant muestra bien este problema:

Eso que padece Constant tan atormentadamente: no tener ninguna relación sustancial con el mundo y estar sólo ocupado consigo mismo, eso es, según Hegel, la nota esencial del sujeto burgués: «En la sociedad burguesa cada hombre es fin de sí, todo lo demás no es nada para él». Sólo por ello sale en Hegel el sujeto burgués fuera de sí, porque sus fines únicamente los puede satisfacer con la ayuda de otros. ¿Qué ocurre sin embargo cuando falta la coerción para ello? El joven Constant vive de la fortuna paterna, no es preciso que se dedique a ninguna actividad remunerada. Así que él se conserva como el sujeto que es fin de sí y para el que todo lo demás no es nada. Si intenta imaginarse lo que esto significa, se topa contra ese estado de indiferencia paralizadora y de desgana de vivir, que en

---

<sup>86</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo* (Barcelona: Anthropos, 1986), pág. 90-91.

francés se llama *ennui*.<sup>87</sup>

El concepto de la creatividad individual, por tanto, implica el riesgo de la soledad egoísta que desanima a los propios artistas, y es algo comprensible. Pero Bürger también sostiene, citando a Hegel, que el creador individual romántico es «el sujeto burgués». ¿Cómo es posible que los románticos, que despreciaban la burguesía, sean sujetos burgueses? Para entenderlo, hay que pensar en la interacción que tuvieron con la sociedad burguesa. La teoría romántica de la creatividad individual pronto convirtió a los artistas en sacerdotes culturales. Es natural que los románticos comenzaran a abrazar la pasión misionaria de intermediar entre la musa y los legos, puesto que solo los afortunados talentosos eran capaces de crear el arte, según la visión romántica. Evidentemente, los románticos, no por vanidad ni por su tendencia mística, jugaron ese papel sacerdotal. Tenían un buen motivo para apelar a esa teoría que aboga por la estrecha accesibilidad a la creación: al contrario de los vanguardistas, los románticos necesitaban la autoridad que les otorgaba un estatus social «aurático» justamente para franquear los marcos impuestos por la nueva sociedad industrial fundada sobre el racionalismo y la ciencia, que son supuestamente objetivos y universales<sup>88</sup>. Al mismo tiempo, fue una reclamación de una garantía social destinada a la clase burguesa, que sustituyó a los aristócratas y que crecía cada vez más al compás del desarrollo de la industrialización. Porque en la nueva estructura burguesa, los artistas profesionales se ven obligados a mercantilizar sus obras —que no suelen llevar ningún valor utilitario y objetivamente mensurable— para sobrevivir. De modo que les hacía falta que la sociedad admitiera un valor comercial en sus obras de arte, a pesar de su gesto contra el sistema social. En este contexto, el concepto romántico de la creatividad subjetiva

---

<sup>87</sup> Christa & Peter Bürger, *La desaparición del sujeto: una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot* (Madrid: Akal, 2001), pág. 204.

<sup>88</sup> Según Peter Bürger, esta sacralización de los artistas no siempre era dominante en la sociedad burguesa, sino que nació con la teoría rousseauiana que incluso autocritica contradicciones que trajo la Ilustración: «[...] hay que dejar claro que, al menos en Francia, la estética del genio no es en manera alguna dominante. [...] La estética del genio que desliga radicalmente el arte de los principios de la racionalidad y de la crítica de la civilización de Rousseau. También ella es parte de esa autocritica de la Ilustración que Rousseau acomete». Peter Bürger, *Crítica de la estética idealista* (Madrid: Visor, 1996), pág. 159-160. También hay que tener en cuenta que las filosofías relacionadas con el Romanticismo, como la de Schelling, reconocían la importancia de la objetividad y la universalidad a la hora de comunicar las intuiciones y experiencias epifánicas, puesto que «toda comunicación supone un *razonamiento*». Antoni Martí, *Euforión: espíritu y naturaleza del genio* (Madrid: Tecnos, 1989), pág. 187. Por eso, el don de genio para Schelling consiste en la capacidad de sintetizar lo objetivo y lo subjetivo. Léase el capítulo de «Schelling y la concepción estética del mundo» del mismo libro.

funcionaba como fundamento para vender sus obras.

Al fin y al cabo, los artistas modernos pueden ser profesionales solo bajo esta condición paradójica, por la que dependen de la «generosidad» de la clase burguesa, que acepta su tendencia subversiva y al mismo tiempo el valor comercial del arte. Pero si la sociedad les muestra esta «generosidad», es justamente porque también a ella le trae un beneficio significativo: la sociedad moderna puede aprovecharlo para reemplazar la religión ya caducada por el arte. Es decir, el arte moderno funciona como un elemento complementario para la estructura extremadamente materialista del nuevo sistema social, facilitando experiencias místicas y sensaciones sagradas. De esta manera, la sociedad moderna consigue evitar la frustración nihilista. Esto es algo que Benjamin pasó por alto en su análisis materialista en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad», según Peter Bürger:

Según Benjamin, el arte aurático y la recepción individual (sumergirse en el objeto) forman una unidad. Sin embargo, esta característica sólo es cierta en el arte que ha logrado la autonomía, pero no en el arte sacro de la Edad Media [...] La construcción histórica de Benjamin ignora la emancipación del arte respecto a lo sagrado, lograda por la burguesía. La razón de ello puede consistir, entre otras cosas, en que con el movimiento del *l'art pour l'art* y el esteticismo se verifica algo así como una vuelta lo sagrado (o vuelta al ritual) en el arte. Pero ésta no tiene nada que ver con la primitiva función sacra del arte. Aquí el arte no se somete a un ritual eclesiástico del que obtiene su valor de uso; proyecta más bien un ritual hacia el exterior. En lugar de incorporarse al ámbito de lo sagrado, el arte se pone en el lugar de la religión. La llamada resacralización del arte del esteticismo presupone, entonces, su total emancipación respecto a lo sagrado, y en ningún caso puede ser equipada con el carácter sagrado del arte medieval.<sup>89</sup>

En resumen, los artistas como los románticos, que creían que se ponían contra el sistema burgués con su «irracionalidad», terminaron por formar parte de ese sistema proporcionándole la sensación sagrada que generan sus obras de arte. Por eso, fue una cuestión de tiempo que algunos artistas emprendieran la crítica contra sus colegas que se aferraban al mito romántico de la creatividad subjetiva y su estatus sacerdotal de arte,

---

<sup>89</sup> Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 1987), pág. 72-73.

que ya había concluido su misión. Para los vanguardistas, la confianza en el mito de la creatividad individual por parte de la sociedad de masas ya no fue más que un blanco de sus ataques iconoclastas y, por consiguiente, es lógico que intentaran minimizar el rol del talento artístico que supuestamente pertenece solo a los individuos «elegidos». Pero lo que debemos tener en mente es que para los surrealistas —a diferencia de los dadaístas, que lucharon para desacralizar el arte mismo—, el blanco principal de su crítica fue la jerarquía eclesiástica de arte que participaba ya en el sostenimiento del sistema burgués, y nunca ha sido la fe misma en la creatividad artística. Es decir, desistieron de ser sacerdotes o visionarios pero no abandonaron a sus musas, y es por eso que la estética objetiva de los surrealistas mantiene un toque místico. Veamos la explicación de Juan-Eduardo Cirlot en este respecto:

Y es tal condición existencial, situada fuera de las fronteras de lo humano, la que nos preocupa e interesa, la que puede explicarnos acaso todo el sentido de nuestra cultura, lanzada a la multiplicación de los objetos físicos en la misma medida que pierde la unidad interior, el tiempo de la intimidad y la coherencia del sentimiento del mundo. Los mejores artistas contemporáneos han advertido de modo preciso y clarividente ese valor recóndito de los objetos humildes, sean naturales o artificiales; como luego veremos, Hans Arp, Max Ernst, Pablo Picasso, Joan Miró, Marcel Duchamp han recogido cosas en sus paseos por los arrabales de una ciudad o en la orilla del mar. Y los han recogido porque la voz peculiar de esos objetos sin valor y casi sin nombre se ha insinuado de modo penetrante en su mente. La estética tradicional y académica, e incluso cualquier dictamen de belleza habrían sido desfavorables a esas recolecciones misteriosas, que los niños realizan continuamente en los paseos y en los parques, por enamoramiento de la pura objetividad. Hojas, piedras, trozos de hueso envejecido y amarillento, alambres retorcidos y oxidados, cristales de colores esmerilados por el roce constituyen los lugares comunes de esa arqueología intemporal, cuyo real interés es tan ajeno a la belleza como al simbolismo de la forma, tangencialmente tocado en el artículo que estamos comentando.<sup>90</sup>

Resulta que la objetividad de los surrealistas no es lo que ese término significa en el contexto cotidiano o científico, sino que se refiere a un descubrimiento de la potencia mística de los objetos. La rayografía también debe ser interpretada en este contexto,

---

<sup>90</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Op. cit.*, pág. 43-44.

para no caer en la incomprensión de tomarla por un mera exhibición nihilista. Man Ray, en tanto que surrealista, no renuncia a su misticismo artístico a pesar de su ataque contra el mito de la creatividad subjetiva. Por eso decía «crear es divino» en el poema que hemos leído. Si no es necesaria la intervención humana es porque algo divino ejerce su poder *automáticamente*. Esta es la misma idea que facilita el concepto de la escritura automática surrealista. Como decía el fotógrafo estadounidense, «el original es el resultado del proceso mental automático<sup>91</sup>». En cuanto a la rayografía como arte, también es indispensable suponer la existencia de algo divino, una creatividad automática y por naturaleza —del mismo modo que la escritura automática—, para que se transforme conjunto de meros objetos en una obra de arte sin intervención artificial ni mecánica. Es cierto que es un experimento radical, pero al mismo tiempo se basa en una visión muy tradicional de arte místico y divino.

Sin embargo, a pesar de su lealtad al criterio tradicional de arte, Man Ray, como fotógrafo, nunca abandona la reproductibilidad. La conclusión del poema —«crear es divino, reproducir, humano»— afirma, por una parte, su insistencia en el mito tradicional de creatividad, y por otra, desmiente la asociación fácil de identificar la reproducción técnica como un mecanismo sin vida. Según su punto de vista fotográfico, la reproducción es humana, por no ser divina. Esta opinión es muy significativa. Porque la postura reluctante que se toman muchos artistas —que son herederos del Romanticismo— ante la creación maquinizada proviene principalmente de la retórica de lo humano, y no porque al mecanismo le falte la divinidad. Recuérdese que en el poema «A un fotógrafo» Cortázar proponía una sugerencia humanista de que la eternidad que el aparato fotográfico no lograba conseguir debía encontrarse en el corazón, lamentando la ingenuidad del fotógrafo que confía en su aparato. Pero, para un vanguardista, la fotografía es *humana* justamente porque es una reproducción. Por eso, «A un fotógrafo» no es una obra vanguardista, quedándose en el marco romántico definido por la sociedad burguesa. En cambio, en «Las babas del diablo» el autor argentino se acerca más a los vanguardistas dejando ejercer la potencia de los personajes fotografiados ante la lente de la cámara del fotógrafo, quien, por su parte, no reclama su creatividad individual conformándose con su estado de voyeur. En realidad, hay una diferencia

---

<sup>91</sup> Véase la nota núm.78.

entre la objetividad de la rayografía y la de este cuento cortazariano. A diferencia de la rayografía, los fotografiados de «Las babas del diablo» no son meros objetos, sino que son otros sujetos. Pero este tema de la subjetividad de los objetos en la técnica reproductiva lo analizaremos más adelante con relación a la cinematografía.

### **2-1-5. Objetivismo y materialismo**

La cuestión es que no está tan claro hasta qué punto la dicotomía entre lo humano y lo mecánico es factible, ahora que adquirimos nuevas perspectivas con conocimientos científicos que se acumulan cada vez más. A pesar de que la ciencia todavía está lejos de descifrar todos los misterios, es cierto que quedan cada vez menos espacios para cualquier mito, tanto los mitos teológicos como los humanos. En efecto, los pensadores se dieron cuenta de que esta crisis del mito de la humanidad dificultaba la visión del mundo basada en el antropocentrismo, y percibieron la necesidad de establecer otra perspectiva. Por eso, Henri Bergson advierte que aquella dicotomía entre «la voluntad» y «el mecanismo», con los que Man Ray planteaba su dialéctica, ya no es tan obvia.

Peu m'importe qu'on dise « Tout est mécanisme » ou « Tout est volonté » : dans les deux cas tout est confondu. Dans les deux cas, « mécanisme » et « volonté » deviennent synonymes d' « être », et par conséquent synonymes l'un de l'autre.<sup>92</sup>

El filósofo francés tiene razón. Porque ¿cómo se puede negar que el deseo sea un resultado del complicado mecanismo orgánico de nuestro cuerpo y de moléculas o partículas que interaccionan en su interior? Por otra parte, no pocos científicos se sorprenden ante los mecanismos armoniosos que rigen este universo y acaban afirmando que han entrevisto «una voluntad» detrás. Bajo tal visión del mundo, la dialéctica entre lo humano y lo mecánico, como la del poema de Man Ray, pierde su sentido, ya que aquellas tesis y antítesis acaban siendo sinónimos en lugar de llegar a la síntesis. Por supuesto, esta paradoja no es algo limitado en el contexto del arte de la reproducción técnica. Es un fenómeno bastante amplio que afecta a varias actividades

---

<sup>92</sup> Henri Bergson, *Œuvres : tome 2* (París: Le Livre de Poche, 2015), pág. 873-874.

intelectuales y que causa una gran angustia social. El motivo de esta preocupación social es el hecho de que la evolución científica y el desarrollo tecnológico —que han rematado definitivamente la visión del mundo teológica, abriendo la puerta de la modernidad—, no detienen su marcha y comienza a socavar el mito de la humanidad. Y eso pone en duda el antropocentrismo que nos salvaba del nihilismo después de la muerte de Dios que sentenció Nietzsche. Por otra parte, la sociedad moderna ya no puede prescindir de la producción industrial, que nos provee de bienestar. Dicho de otro modo, la ideología científica que soporta nuestro día a día nos hace contemplar directamente el hueco que dejó la pérdida total de la mitología.

Cortázar, que nació en el año en que estalló la Primera Guerra Mundial y creció en el período de entreguerras, vivió esta mezcla de esperanza y angustia en su época, e intentó expresarla en forma de novela. En el capítulo 62 de *Rayuela*, Morelli, el personaje-portavoz del autor, planea una novela en que los personajes interactúan «como si ciertos individuos incidieran sin proponérselo en la química profunda de los demás y viceversa, de modo que se operaran las más curiosas e inquietantes reacciones en cadena, fisiones y transmutaciones<sup>93</sup>». Su idea es experimentar con una novela en la que el autor desiste de su función demiúrgica, dejando a los personajes que realicen interacciones con su propia autonomía regida por la «química», la naturaleza objetiva. Eso coincide perfectamente con la estética surrealista a la que se refería Juan-Eduardo Cirlot. Dicho de otro modo, se trata de la versión novelística de la rayografía o la escritura automática, en las que los objetos cumplen su naturaleza sin intervención subjetiva. En la futura novela de Morelli los personajes dejarían de ser marionetas del autor, del mismo modo que los objetos se liberaron de su estado de ser meros materiales en las obras surrealistas.

Pero, a diferencia de los surrealistas, Cortázar, que es de la generación posterior, es más consciente de la paradoja en torno a la nueva visión científica que amenaza el mito humano. Ojo: la sociedad de su época ya estaba inmersa en el materialismo de manera definitiva. Es por eso que la explicación de Morelli muestra una combinación extraña de la orientación científica y el misticismo de fuerza superior, poniendo en duda lo que es

---

<sup>93</sup> Julio Cortázar, *Obras completas III* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004), pág. 424.



la humanidad:

Así las cosas, basta una amable extrapolación para postular un grupo humano que cree reaccionar psicológicamente en el sentido clásico de esa vieja, viaja palabra, pero que no representa más que una instancia de ese flujo de materia animada, de las infinitas interacciones de lo que antaño llamábamos deseos, simpatías, voluntades, convicciones, y que aparecen aquí como algo irreductible a toda razón y a toda descripción: fuerzas habitantes, extranjeras, que avanzan en procura de su derecho de ciudad; una búsqueda superior a nosotros mismos como individuos y que nos usa para sus fines, una oscura necesidad de evadir el estado de *Homo sapiens* hacia... ¿qué *homo*? Porque *sapiens* es otra vieja, viaja palabra, de esas que hay que lavar a fondo antes de pretender usarla con algún sentido.<sup>94</sup>

La primera mitad del texto citado parece seguir la línea de la visión materialista, insinuando que la psicología es una mera interpretación humana y en el fondo se puede reducir al «flujo de materia animada», un mecanismo molecular, lo cual coincide con lo que decía Bergson. Y es cierto que el vocabulario de la psicología, como los términos que Morelli saca a colación —deseos, simpatías, voluntades y convicciones—, son etiquetas antropocéntricas para nombrar ciertos estados de neuronas, aunque todavía es casi imposible deducirlos desde la física o la química y falta mucho tiempo para que la ciencia alcance a esa altura. Pero es probable que en el momento en el que Cortázar escribía *Rayuela*, se creía que pronto llegaría un día en que estos misterios humanos se solucionaran de modo materialista. De hecho, Morelli menciona «una teoría química del pensamiento» del histólogo sueco Holger Hydén, quien (supuestamente) ha descubierto que «el hecho de pensar, de recordar, de sentir o de adoptar una decisión se manifiesta por la aparición en el cerebro y en los nervios que vinculan a éste con los otros órganos, de ciertas moléculas particulares que las células nerviosas elaboran en función de la excitación exterior<sup>95</sup>». Y es obvio que esta investigación del histólogo sueco es uno de los intentos materialistas de aquella época de reducir cualquier fenómeno a interacciones de conjunto de materias. Pero esta convicción materialista de los científicos es básicamente dirigida hacia el dominio de la ciencia natural, y otro tema bien diferente es plantear una novela basada en esta ideología. Porque las materias de la

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, pág. 424-425.

<sup>95</sup> *Ibid.*, pág. 423.

literatura no son tan materiales como las de la pintura o de la escultura, en las que se manejan directamente objetos físicos. Obviamente, ha habido varios intentos experimentales de materializar la literatura como la poesía dadaísta, que elabora la fonética y el sonido —un fenómeno físico y material dado que es una vibración aérea— más que su contenido para liberarse de la obsesión tradicional por historia coherente. Pero la literatura siempre implica una lectura lingüística, aparte de la lectura fonética y visual. Además, la novela es el género que depende más de su trama, la cual es menos material que otros elementos como la ilustración, la encuadernación o la pronunciación, por lo que los intentos materialistas en este género literario nunca han sido la corriente principal.

La dificultad al experimentar novelas inspiradas por nuevos criterios ideológicos no se atribuye solo a su falta de materialidad sino también su baja compatibilidad con el objetivismo (el cual procuraban los surrealistas). Al fin y al cabo, los autores de novelas no pueden dejar su función demiúrgica, por más que finjan liberar a sus personajes de su estado de marionetas. Por eso mismo, la decisión de Morelli de abandonar la psicología es significativa. El autor podría utilizarla como guía para aproximarse a una novela sin arbitrariedad subjetiva, dada la metodología objetiva de la psicología —al menos colectiva—, aunque es discutible si se puede considerar realmente como «ciencia natural». En efecto, la insistencia casi obsesiva de los surrealistas por el onirismo y lo inconsciente revela su infatigable seguimiento del freudismo, que fue pensado propiamente para la psicología. Es decir, a ellos los conocimientos psicológicos les ayudaron a aproximarse al arte menos subjetivo, a través de la supuesta colectividad del sueño y la inconciencia.

Lo que ocurre es que Morelli, el escritor doble de Cortázar, rechaza seguir este camino que trazaron los surrealistas, o más bien quiere ir más lejos. Pensándolo bien, la filosofía materialista no es otra cosa que un paso adelante más del objetivismo que plantearon los surrealistas: el Surrealismo objetivó la perspectiva egocéntrica del individualismo moderno, mientras que la corriente materialista objetiva la perspectiva antropocéntrica de sus precursores. Y si uno intenta escribir una novela que refleje esta segunda, lógicamente debe dejar la psicología basada en la terminología demasiado humana. De modo que no es extraña la duda que pone Morelli sobre «la vieja palabra»

*homo sapiens*. Por más que insistamos en la importancia de la humanidad en nuestra sociedad materialista, inevitablemente nos enfrentamos con la paradoja de que la realidad tecnológica —que es material—, transforma drásticamente e irrevocablemente nuestro modo de ser. Ya es imposible volver al humanismo primitivo de hace siglos, aunque nadie quiere caer en el nihilismo que la visión del mundo sin mitología puede conllevar. Pero es necesario tener en cuenta que incluso el cientificismo no impide que la gente crea en la existencia de algo superior. En nuestra época, la que juega el papel de Dios es la misteriosa Naturaleza, que es accesible solo a través de la matemática y la ciencia en lugar de lenguajes humanos y la teología, y que es, por tanto, totalmente indiferente a la humanidad. Pero, dicho de otro modo, es igualitaria ante cualquier ser.

## 2-2. Cinematografía: otra forma de la eternización óptica

[...] c'est grâce à ce même appareil  
que le jeune comte avait revu la Stilla dans la salle du donjon,  
tandis que son fanatique admirateur s'enivrait de sa voix et de ses chants.

Jules Verne, *Le Château des Carpathes*

### 2-2-1. Cinematografización de la escritura: *Blow-up* de Antonioni y «Las babas del diablo»

Casi 20 años más tarde de «Las babas del diablo», Cortázar retoma el mismo tema en un contexto diferente. «Apocalipsis de Solentiname» es un cuento político en el que la experiencia del autor y la ficción se funden. El narrador, que es un doble del autor, viaja a San José de Costa Rica a reunirse con escritores centroamericanos, los cuales lo invitan a visitar a un poeta nicaragüense Ernesto al archipiélago de Solentiname en Nicaragua. La historia del narrador se basa en la ruta real del autor mismo que realizó en el año 1976 para visitar clandestinamente al poeta local Ernesto Cardenal, que es el modelo del personaje que lleva el mismo nombre, cuando Nicaragua todavía estaba en la mano de la familia Somoza, que perdería el poder tres años más tarde por la Revolución Sandinista<sup>96</sup>. Sin embargo, el cuento relata un acontecimiento «fantástico» que no podría suceder durante la visita real del autor. El narrador descubre unas pinturas realizadas por los campesinos locales, que están amontonadas en un rincón de la casa del poeta. Son pinturas para vender a fin de mejorar la vida dura de la gente local, según la explicación del poeta. Al día siguiente antes de volver, el narrador saca fotografías de estos cuadros uno por uno, calificándose como «contrabandista de imágenes». Lo sorprendente ocurre cuando los proyecta a pantalla en su casa en París después de su vuelta. En lugar de las pinturas, la película muestra escenas sangrientas que debían de pasar bajo la dictadura somocista, que le causan náusea. Sin embargo, cuando la proyecta de nuevo con su pareja, las escenas abominables ya se han desaparecido y se han vuelto a los cuadros primitivos de campesinos nicaragüenses.

Sin duda, su experiencia personal relacionada con su fe política socialista es un motivo

---

<sup>96</sup> A este viaje, el autor se refiere en el artículo «Retorno a Solentiname» escrito en el año 1983. Julio Cortázar, *Obras completas VI* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006), pág. 869-872.

importante de este cuento. Cortázar expresa a través de esta obra su solidaridad con la revolución sandinista y la compasión por la clase trabajadora nicaragüense abandonada, remarcando la violencia de la dictadura apoyada por los Estados Unidos, que representa la ideología capitalista. Sin embargo, el tema de este cuento no se limita al compromiso político, sino que abarca también un cuestionamiento artístico: la fotografía. De hecho, el autor es bien consciente de la continuación temática entre «Apocalipsis de Solentiname» y «Las babas del diablo». Al comienzo de «Apocalipsis» el narrador se refiere a la película *Blow-Up*, filmada por Michelangelo Antonioni inspirado en «Las babas del diablo», insinuando que los amigos centroamericanos del autor no están satisfechos de esa interpretación cinematográfica («qué pasó que *Blow-Up* era tan distinto de tu cuento<sup>97</sup>»). Este guiño a los lectores lleva dos mensajes: primero, Cortázar menciona indirectamente a su cuento de hace veinte años para recordarnos que este cuento político también juega con la eternización fotográfica en su momento fantástico. Por otra parte, es significativo que el autor haga a sus amigos preguntarle sobre la versión cinematográfica de su cuento. Eso quiere decir que Cortázar piensa, al mismo tiempo, en otro arte eternizante consecutivo con la fotografía: la cinematografía. Así que antes de abordar el tema político, echemos un vistazo a la reflexión cortazariana sobre dos técnicas reproductivas.

La insatisfacción de los colegas del escritor argentino no carece de fundamento, aunque *Blow-Up* sea una obra apreciable: Antonioni suprimió el efecto evocatorio de «lo que tendría que haber pasado» de las fotografías, sustituyéndolo por la mera función registradora para crear una trama más coherente y realista. La tensión sentimental entre la mujer y el joven que lleva un presentimiento siniestro queda reemplazada por una explicación lógica de una trampa amorosa para eliminar a un señor. En la película, el fotógrafo vuelve a la escena del delito y descubre el cuerpo de la víctima, cosa que traiciona el desenlace abierto de la versión original. En este sentido, la trama de «Apocalipsis de Solentiname» contiene cierta protesta por parte del autor original, que intenta mostrar la compatibilidad de un tema serio sobre una violencia política y la contemplación estética sobre el arte reproductivo.

---

<sup>97</sup> Julio Cortázar, *Obras completas I* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003), pág. 793.

Sin embargo, Cortázar mismo nunca criticó abiertamente la adaptación filmica de Antonioni, a pesar del estilo *hard-boiled* del último que transforma totalmente la narración original. Pero este hecho no se debe interpretar como un mero gesto respetuoso para no ofender al cineasta italiano, que es su contemporáneo. Es más probable que el autor original reconociera el trabajo poco fácil de trasladar una historia sobre la fotografía a la pantalla de plata. Henry Fernández sostiene:

The key word is media, for film and story are different media, and any artist who uses his art as his theme knows enough about his medium to know he cannot *copy* a different art. The tension between photography and written narrative in Cortázar becomes a tension between photography and cinematography in Antonioni.<sup>98</sup>

Es un punto de vista importante fijarse en el hecho de que tanto el cuento de Cortázar como la película de Antonioni empleen otro género de arte que la fotografía como vehículo para contar la historia de un fotógrafo. Ciertamente, ahí se encuentra el germen de la tensión artística de las dos obras, en esta falta de coincidencia entre la forma y el contenido. Pero, al mismo tiempo, es una observación abstracta, y nos falta una explicación más concreta para comprender cómo esa dislocación causa la diferencia estilística entre el cuento cortazariano y su adaptación filmica de Antonioni. A este respecto Morelli —el personaje doble de Cortázar en *Rayuela*— ofrece una clave muy interesante desde su posición literaria:

En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados. No hay más que los momentos en que estamos con ese otro cuya vida creemos entender, o cuando nos hablan de él, o cuando él nos cuenta lo que le ha pasado o proyecta ante nosotros lo que tiene intención de hacer. Al final queda un álbum de fotos, de instantes fijos: jamás el devenir realizándose ante nosotros, el paso del ayer al hoy, la primera aguja del olvido en el recuerdo. Por eso no tenía nada de extraño que él hablara de sus personajes en la forma más espasmódica imaginable; dar coherencia a la serie de fotos para que pasaran a ser cine [...] significaba rellenar con literatura, presunciones,

---

<sup>98</sup> Henry Fernández, «From Cortázar to Antonioni: Study of an Adaption» en *Focus on Blow-Up* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1971), pág. 166.

hipótesis e invenciones los hiatos entre una y otra foto.<sup>99</sup>

[...] la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un «orden abierto», novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación.<sup>100</sup>

El argumento de Morelli en el primer fragmento nos remite al comentario de Roland Barthes sobre el arte de la petrificación moderna: «una fotografía dice: esto, es esto, es tal, y no dice otra cosa<sup>101</sup>». Es algo tan obvio a lo que no solemos prestar la atención. Pero vale la pena repensarlo, porque ésta es la peculiaridad de la fotografía frente a la cinematografía. Mientras que en la primera no se desarrolla una historia novelesca, en la segunda «el devenir se realiza». Además de eso, esta distinción del arte visual forma una analogía con el dominio de la creación literaria, según Morelli. El cuento coincide con la fotografía por su narratividad limitada, mientras que la novela tiene más que ver con el cine, respecto a su método de mostrar la historia sin dejarla a la imaginación totalmente libre de los espectadores. Desde este punto de vista, «Las babas del diablo», que es un cuento —por lo tanto, comparable con la fotografía— debe ser adecuado para contar «la vida de los otros» como dice Morelli en el primer fragmento. Pero, al mismo tiempo, «la vida de los otros» (o sea, la del triángulo entre la mujer, el muchacho y el hombre siniestro) que cuenta el narrador-fotógrafo de «Las babas del diablo» debe ser una historia reconstruida por él a partir de la fotografía que lleva «fragmentos eleáticamente recortados». Dicho de otro modo, la fotografía de «Las babas de diablo» tiene la función y la limitación idénticas a las del cuento, que permiten a los lectores imaginar a través de la visión del narrador posibles historias de «los otros», pero las cuales nunca convergen en una única historia que se desarrolle sin ruptura.

En cambio, al filmar *Blow-up* el director debía «rellenar con literatura, presunciones, hipótesis e invenciones los hiatos entre una y otra foto» para que el cuento fotográfico pase a ser cine, según la opinión de Morelli. A diferencia del cuento,

---

<sup>99</sup> Julio Cortázar, *Obras completas III* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004), pág. 530.

<sup>100</sup> Julio Cortázar, *Obras completas VI* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006), pág. 374.

<sup>101</sup> «Une photographie se trouve toujours au bout de ce geste ; elle dit : ça, c'est ça, c'est tel ! mais ne dit rien d'autre [...]». Roland Barthes, *Op. cit.*, pág. 1112.

la película (al menos la tradicional) no puede dejar escenas aisladas o fotogramas fragmentados sin ser guiada por una historia coherente o una serie de movimientos fluidos. Lo importante es que esta necesidad cinematográfica de relacionar los fragmentos componentes, —de la cual están exentos tanto la fotografía como el cuento— condicione la modificación estilística que hizo Antonioni. Como ya se ha mencionado, la versión cinematográfica de Antonioni se caracteriza por su estilo *hard-boiled* y detectivesco. El sospechoso juego de amor se sustituye por una intriga de asesinato, y el protagonista de Antonini —que se llama Thomas en lugar de Roberto Michel— vuelve a la escena del crimen para buscar pistas como si fuera un detective, cosa que no hacía el de la versión cortazariana. En cambio, el fotógrafo de Cortázar permanece en el estado de un voyeur imaginativo para testimoniar un acontecimiento poeano, cosa que genera un toque del terror psicológico a la obra. Terry J. Peavler resume este contraste entre el original y la adaptación de la manera siguiente: «Cortázar no aspira a ser un Conan Doyle, y Antonioni nunca ha intentado ser un Hitchcock<sup>102</sup>». Es decir, «Las babas de diablo» está lejos de ser detectivesco mientras que *Blow-up* no es un terror psicológico: porque es más bien al revés. La pregunta es: ¿por qué Antonioni adopta el estilo detectivesco en lugar del horro psíquico? La respuesta es la analogía entre la tarea de detective y la de director de cine: la tarea de detective consiste en la reconstrucción de la vida (y la muerte) de «los otros» a través de las informaciones limitadas que han podido recoger a lo largo de su investigación. Es como completar un puzzle con muchas piezas perdidas, y esta función detectivesca de sintetizar conocimientos fragmentados llenando los huecos entre ellos es analógica a la construcción de la película que hace emerger una historia continua a partir de fotogramas y escenas intermitentes y parciales. Por eso, podemos interpretar el cambio estilístico que realizó Antonioni como una metáfora de la *filmization*.

Pero ¿quién en concreto es el «detective» en una película? Es una pregunta fundamental, porque es él que marca la diferencia entre la característica fotográfica (o cuentista) y la cinematográfica (o novelesca). Por lo visto, no lo es el director, cuyo trabajo consiste principalmente en la realización del rodaje, pero que no juega gran papel en la

---

<sup>102</sup> «Cortázar does not aspire to be Conan Doyle, and Antonioni never intended to be Hitchcock». Terry J. Peavler, «Blow-Up: A Reconsideration of Antonioni's Infidelity to Cortázar», *PMLA*, vol. 94, núm. 5 (1979), pág. 888.



proyección. Pero tampoco lo pueden ser los actores, cuyas actuaciones se fragmentan en fotogramas, y que no tienen función de sintetizarlos. Es decir, estos protagonistas de rodaje ya están *muertos* a la hora de la proyección, por el hecho de que tanto la sombra de las instrucciones directivas como las imágenes de personajes representadas están atrapadas separadamente en cada fotograma. En los fotogramas, los cineastas no son más que objetos que se exponen ante los ojos de los espectadores, por tanto, son «muertos» en el sentido que propone Roland Barthes<sup>103</sup>. En resumen, en su proceso de la realización, la cinematografía no dispone de nada especial para rellenar los vacíos escénicos, y no pasa de ser un mero conjunto de miles de fotografías en el rollo de película.

Pero si es así, el factor que facilita la continuidad a los fotogramas y las escenas aisladas —es decir, el elemento que los pone en movimiento real—, se debe encontrar en la proyección del film. En este respecto, Henri Bergson nos da una clave:

Il est vrai que, si nous avons affaire aux photographies toutes seules, nous aurions beau les regarder, nous les verrions pas s'animer : avec de l'immobilité, même indéfiniment juxtaposée a elle-même, nous ne ferons jamais du mouvement. Pour que les images s'animent, il faut qu'il y ait du mouvement quelque part. Le mouvement existe bien ici, en effet, il est dans l'appareil. C'est parce que la bande cinématographique se déroule, amenant, tour à tour, les diverses photographies de la scène à se continuer les unes les autres, que chaque acteur de cette scène reconquiert sa mobilité : il enfile toutes ses attitudes successives sur l'invisible mouvement de la bande cinématographique. Le procédé a donc consisté, en somme, à extraire de tous les mouvements propres à toutes les figures un mouvement impersonnel, abstrait et simple, *le mouvement en général* pour ainsi dire, à le mettre dans l'appareil, et à reconstituer l'individualité de chaque mouvement particulier par la composition de ce mouvement anonyme avec les attitudes personnelles. Tel est l'artifice du cinématographe. Et tel est aussi celui de notre connaissance. Au lieu de nous attacher au devenir intérieur des choses, nous nous plaçons en dehors d'elles pour recomposer leur devenir artificiellement. Nous prenons des vues quasi instantanées sur la réalité qui passe, et, comme elles sont caractéristiques de cette réalité, il nous suffit de les enfile le long d'un devenir abstrait, uniforme, invisible, situé au fond de l'appareil de la connaissance, pour imiter ce qu'il y a de caractéristique dans ce devenir lui-même. Perception,

---

<sup>103</sup> Véanse las páginas 51-52, en las que hemos analizado la muerte fotográfica de Roland Barthes.

intellection, langage procèdent en général ainsi. Qu'il s'agisse de penser le devenir, ou de l'exprimer, ou même de le percevoir, nous ne faisons guère autre chose qu'une espèce de cinématographe intérieur. On résumerait donc tout ce qui précède en disant que le *mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique*.<sup>104</sup>

Este análisis de Bergson nos ofrece una respuesta para la cuestión que hemos planteado: era la rotación de la película en el aparato cinematográfico, que llenaba los saltos entre cada fotograma y cada escena, proporcionándoles un movimiento fluido. En realidad, hay dos rotaciones: una al momento de rodaje, otra en la proyección. Aquella es la que corta el acontecimiento continuo en trozos y ésta es la que los recompone. Son movimientos complementarios que tienen que ser sintonizados para reproducir la actuación con fidelidad. Al mismo tiempo, este motor cinético insinúa la existencia de la parte oscura del cine que evoca la muerte. El análisis de Bergson señala una característica muy importante del movimiento cinematográfico, que es la reducción de las acciones de cada protagonista en un solo motor que gira monótonamente. Los múltiples movimientos independientes de los actores —orquestados por el director— en el momento del rodaje se convierten en un mundo de imágenes monoteísta cuyo desarrollo está regido completamente por el único motor mecánico e indiferente, a pesar de que la proyección del rollo de película reproduce fielmente las escenas construidas por la multiplicidad cinética del equipo. Y este carácter del cine será una clave en la siguiente sección.

### **2-2-2. La invención de Morel de Bioy Casares: eterno retorno nietzscheano del cine**

Al analizar la fotografía hemos llegado a la conclusión de que la conservación perfecta del momento efímero que facilita el aparato fotográfico es la que nos remite a nuestro destino mortal. Pero, dicho de otro modo, todavía no hemos negado la posibilidad de que la cinematografía —que es un arte móvil a pesar de que consiste en una serie de fotografías— pueda superar ese límite de la muerte. Sin embargo, el hecho de que la reproducción cinematográfica se reduzca a la dictadura de la rotación

---

<sup>104</sup> Henri Bergson, *Œuvres : tome 1* (París: Le Livre de Poche, 2015), pág. 1043-1044.

mecánica e inhumana parece desmentir esta vana esperanza, y, es más, insinúa que el cine tiene otra forma de colocarnos enfrente de la muerte. En este respecto, ninguna novela representa la fatalidad filmica mejor que *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, el escritor compatriota de Cortázar.

El narrador, a quien la policía persigue por una falsa acusación según lo que dice él, se ha decidido, para refugiarse, a cruzar a una isla solitaria en el Océano pacífico en la que un grupo de europeos había construido su villa, a pesar del rumor siniestro de que los que han llegado allí han muerto de una forma misteriosa. Lo que tenía que hacer antes que nada era buscar una manera de sobrevivir en este lugar remoto, y elige instalarse en uno de los edificios de la villa encima de la colina que llaman «el museo». Su exploración en el conjunto de la villa en busca de víveres le trae descubrimientos inesperados como el de una usina eléctrica en el sótano, que consigue reparar. Entonces, misteriosamente ha aparecido un grupo de veraneantes que habitan «el museo», y entre los cuales le llama la atención sobre todo una joven —cuyo nombre resultará ser Faustine— por su belleza, y comienza a enamorarse de ella. Sin embargo, por más que intenta aproximarse a ella y confesarle su amor, más indiferente se pone, o más bien, se comporta como si el narrador no existiera, cosa que lo desespera, pero al mismo tiempo, lo hace percatarse de que algo extraño pasa en la isla. Además, Faustine no es la única que no percibe la existencia del narrador, sino que los otros veraneantes también lo pasan por alto. De aquí que el narrador comience su observación detectivesca sobre los veraneantes deduciendo las relaciones humanas entre ellos, entre las que la más importante es el hecho de que Faustine parece tener a un pretendiente que se llama Morel, y que este último parece tener la clave para entender toda esta situación extraña, aunque eso permanece incierto por culpa de los ojos del narrador medio nublados por su propio amor. Sin embargo, cada vez que ocurren nuevos acontecimientos anormales —como la aparición de dos lunas y dos soles— cada vez más se acumulan los misterios hasta tal punto que el narrador comienza a sospechar que todo esto es una estratagema de la policía para atraparlo. Y no ha sido hasta que Morel —quien resulta ser el autor de todo— reúna a todos sus compañeros a revelarles su proyecto perverso, cuando el narrador (y los lectores) caen en la cuenta de todo lo que estaba oculto. Morel confiesa que había inventado una especie de cinematografía en tres dimensiones con los cinco sentidos a fin de eternizar sus bellos días con sus queridos, sobre todo con Faustine,

porque ya ha perdido la esperanza de conseguirla. Por este motivo, Morel ha filmado las imágenes no solo visuales sino también sensoriales de sus amigos durante una semana veraniega en la isla, y allí instala el sistema de proyección aprovechando la continua marea que genera la electricidad para reproducirlas infinidad de veces. Sin embargo, el precio de esta eternización resulta ser enorme. Los que son filmados se mueren y quedan solo las imágenes fantasmagóricas que repiten las mismas escenas interminablemente salvo que la planta mareomotriz deje de funcionar. Después de averiguar toda esta historia, se le ocurre al narrador la idea de filmarse a sí mismo utilizando los aparatos que Morel ha dejado en «el museo» junto con las imágenes de los veraneantes, fingiendo que es uno de ellos para eternizar su amor imposible con Faustine, que resulta que estaba muerta ya desde el principio.

El tema de la eternización, alrededor del cual ha estado girando nuestro análisis, es obvio, e incluso el nombre de la joven Faustine, que sin duda alude al famoso Doctor Fausto, nos hace un guiño al respecto. Por lo visto, Bioy Casares planteó la invención de Morel como una extensión de la eternización fotográfica (dicho de otro modo, faustiana), y esta hipótesis la confirma la siguiente frase de Morel:

«Mi abuso consiste en haberlos fotografiado sin autorización. Es claro que no es una fotografía como todas; es mi último invento. Nosotros viviremos en esa fotografía, siempre. Imagínense un escenario en que se representa completamente nuestra vida en estos siete días. Nosotros representamos. Todos nuestros actos han quedado grabados.»<sup>105</sup>

Según lo que dice Morel, la función de su invención equivale a la de la fotografía, aunque este inventor no se conforma solo con la imagen bidimensional y consigue conservar hasta los cinco sentidos. Además de eso, lo que dice Morel a continuación revela bien el planteamiento del autor: «un escenario en que se representa completamente nuestra vida en estos siete días» es conceptualmente idéntico al Aleph borgiano, la epifanía como un espacio y tiempo limitado que contiene toda la vida y toda la eternidad. Bioy Casares, el discípulo de Borges, hereda su concepto de la eternización artística ya clásico, combinando con el contexto más moderno que su

---

<sup>105</sup> Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel* (Madrid: Emecé, 2006), pág. 104.

maestro no empleaba.

Sin embargo, es importante examinarlo con cuidado, porque las obras de arte a veces van más allá de lo que plantean sus autores. En el caso de este relato, justamente la diferencia entre la eternización fotográfica y la cinematográfica que estábamos analizando es el factor crucial en el que no se fijaba el propio Bioy Casares. A pesar de la suposición del autor argentino, la muerte como el precio que pagan los protagonistas eternizados por la máquina de Morel no es idéntico a la muerte en forma de «lo que tendría que pasar» que la fotografía causa. Las imágenes realizadas por ese aparato se mueven a diferencia de la fotografía, por lo que no les hace falta preocuparse de «lo que tendría que pasar». Dicho de otro modo, ellos mismos lo experimentan como si fueran seres vivos. De hecho, si confiamos las palabras de Morel, su aparato garantiza incluso la eternización del alma: «Congregados los sentidos, surge el alma<sup>106</sup>», «La hipótesis de que las imágenes tengan alma parece confirmada por los efectos de mi máquina sobre las personas, los animales y los vegetales emisores<sup>107</sup>». (En estos discursos repercute la visión «cientificista» que hemos visto en el fragmento de *Rayuela* en el que Morelli hace referencia a Holger Hydén<sup>108</sup>). En tal caso, la cuestión sería: si aceptamos la hipótesis de que la invención de Morel lo conserva todo de los filmados, incluso el alma, ¿por qué el relato tiene un aire tan siniestro? Con el alma eterna, a primera vista, parece estúpido inquietarse por la amenaza de muerte. Sin embargo, esta eternidad carece de algo importante para ser un espacio paradisíaco. La clave para comprender la parte oscura de la eternización cinematográfica se encuentra en una reflexión del narrador del relato:

La eternidad rotativa puede parecer atroz al espectador; es satisfactoria para sus individuos. Libres de males noticias y de enfermedades, viven siempre como si fuera la primera vez, sin recordar las anteriores. Además, con las interrupciones impuestas por el régimen de las mareas, la repetición no es implacable.

Acostumbrado a ver una vida que se repite, encuentro la mía irreparablemente casual. Los propósitos de enmienda son vanos: yo no tengo próxima vez, cada momento es único, distinto, y

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, pág. 113.

<sup>107</sup> *Ibid.*, pág. 114.

<sup>108</sup> Véase la cita núm. 95.

muchos se pierden en los descuidos. Es cierto que para las imágenes tampoco hay próxima vez (todas son iguales a la primera).

Puede pensarse que nuestra vida es como una semana de estas imágenes y que vuelve a repetirse en mundos contiguos.<sup>109</sup>

El tono de su reflexión sobre la vida eterna de los filmados por el aparato de Morel es aparentemente optimista. No obstante, los temas que se tratan en este fragmento corto se asocian precisamente con los puntos débiles de la eternización cinematográfica. Primero, fijémonos en la primera frase con la que comienza su argumento: «la eternidad rotativa». Esta descripción sobre el funcionamiento de la máquina de Morel revela el hecho de que su eternización tiene una característica muy diferente de la que la fotografía logra gracias a su función de petrificar el momento. En lugar de petrificar la epifanía, la cinematografía facilita la repetición infinita de escenas y acontecimientos sucesivos. Dicho de otro modo, si la fotografía es la realización técnica de la eternidad romántica, la cinematográfica es una alegoría mecánica de la eternidad nietzscheana. En cuanto a la función del eterno retorno nietzscheano en *La invención de Morel*, Alf Seegert la explica de la manera siguiente:

For the Fugitive, Nietzsche's "thought of eternal recurrence" not only bestows immortality upon life by endlessly replaying the record, but also creates the very possibility for life to become a work of art itself. When suitably "framed" as a techno-Nietzschean eternal recurrence, an everyday event can be transformed into a performance piece transcending serial narration or Shklovskian *fabula*.<sup>110</sup>

Según Seegert, el narrador (que es el fugitivo) aprovecha el eterno retorno de la máquina moreliana no solo para eternizar su vida, sino también para convertirla en una obra de arte, sabiendo que su precio es la muerte. Sin duda, su lectura es bastante romántica (de manera tradicional), favorable de una manera optimista a la eternización mediante la transformación de la vida fugaz en el arte persistente. De hecho, Seegert parece haber visto un oasis para el protagonista en el aparato de Morel<sup>111</sup>. Pero lo que

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, pág. 135-136.

<sup>110</sup> Alf Seegert, «The Mistress of Sp[lices]: Technovirtual Liaisons in Adolfo Bioy Casares's *The Invention of Morel*», *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 23, núm. 2 (2012), pág. 206.

<sup>111</sup> Seegert concluye: «Lost in the island desert of the real, the Fugitive finds but one oasis: to gaze upon a beatific *fata morgana*, Faustine, mistress of splices», *Ibid.*, pág. 209-210.

nos interesa más es su intuición de localizar en la máquina de eterno retorno la capacidad de convertir «un acontecimiento cotidiano» en arte, porque es un modelo muy diferente de la estética epifánica de la fotografía que hemos analizado comparando con la estética keatsiana. ¿En qué sentido es diferente? La fotografía otorga al momento captado por el disparo de obturador un sentido artístico que otros momentos no fotografiados y perdidos en la corriente del tiempo no pueden tener. Es decir, cualquier fotografía es un momento especial que se distingue de los momentos no captados. Susan Sontag confirma esta idea de la manera siguiente:

Nadie jamás descubrió la fealdad por medio de las fotografías. Pero muchos, por medio de las fotografías, han descubierto la belleza. Salvo en aquellas situaciones en las cuales la cámara se utiliza para documentar, o para señalar ritos sociales, lo que mueve a la gente a hacer fotografías es el hallazgo de algo bello.<sup>112</sup>

La afirmación de la filósofa estadounidense nos parece que da demasiado peso a la «belleza», dado que los objetos fotografiados no necesariamente son bellos, incluso en fotografías no-documentales. Aun así, Sontag toca la médula de la cuestión: una obra fotográfica tiene que mostrar «el momento» y nunca un momento cualquiera, y si lo llamamos «bello» en el sentido de que es algo excepcional, especial, que vale la pena fotografiar, el dicho de Sontag es bien comprensible. Benjamin ha señalado que las obras de arte antes de la invención de la técnica reproductiva tenían que ser impecables con el aura, cosa que se ha terminado con la aparición de la cámara. Sin embargo, eso no significa que la gente crea que cualquier cosa y cualquier momento merecen ser fotografiados, aunque no hace falta que sean impecables. Sacar una fotografía implica un juicio de valor sobre el momento. O más bien al revés. El acto de fotografiar mismo tiene la función singularizante, que al mismo tiempo es mortal, como ya sabemos. En este sentido, tal vez la fotografía todavía tenga cierta «aura», en la medida en que muestra un momento único.

En cambio, la cinematografía disminuye esta calidad de la unicidad. Como afirmaba Seegert, una película es capaz de convertir «un acontecimiento cotidiano», que puede

---

<sup>112</sup> Susan Sontag, *Op. cit.*, pág. 89.

ser cualquier momento banal, en una obra de arte, sin darle ninguna particularidad. Pero esta afirmación insinúa que normalmente las películas contienen momentos no epifánicos para pontear «los hiatos entre una y otra foto», como decía Morelli de Rayuela, y que sería un experimento temerario componer una obra filmica únicamente con fotogramas epifánicos de «momentos especiales» desde su punto de vista. De hecho, ya hemos visto, en «Queremos tanto a Glenda», qué pasaría si intentáramos realizar una película epifánica. Recordemos lo que han planeado los aficionados obsesionados por la perfección en ese cuento: comprar todas las copias de sus películas para manipular escenas «defectuosas» según sus criterios estéticos. Esa manía por la belleza perfecta no se les ocurriría si su ídolo fuera un modelo fotográfico cuyo trabajo consiste en adoptar una pose para crear un momento excepcionalmente bello —«la sonrisa» instantánea—, pero no en mostrar el decaimiento de este, aunque la fotografía misma implica «la muerte de la sonrisa». La tragedia de «Queremos tanto a Glenda» se origina en la insistencia de los personajes que quieren adornar todos los momentos con singularidad, transformar todos los fotogramas en epifanías.

Pero ahora tenemos que volver a la cuestión que nos ha dejado Seegert sin responder: ¿por qué el eterno retorno nietzscheano facilita transformar «un acontecimiento cotidiano», momentos cualesquiera, en una trama artística? Lo primero que debemos tomar en cuenta es el hecho de que cualquier obra de arte, una vez hecha, aliena a sus creadores, sobre todo, a los artistas «profesionales». Cuando la obra se exponga al público, ya no son sus creadores quienes practiquen su creatividad subjetiva, sino que aquélla comienza a ejercer su potencia sobre ellos a través de las reacciones de receptores, especialmente en la calidad de consumidores. Pero, dicho de otro modo, mientras los artistas *viven* subjetivamente sus materias artísticas —como «un acontecimiento cotidiano»—, nunca pueden traerlas al nivel artístico. Y si caen en la tentación de compatibilizar su vida y el arte (profesional), pueden acabar siendo payasos teatrales, como en el caso de Oscar Wilde. En tal caso, hay una amenaza de la mercantilización de la vida. Pero la visión cinematográfica resuelve, bien o mal, esta paradoja. La concepción más común de hoy en día nos enseña a creer que «los acontecimientos cotidianos» son irrepetibles improvisaciones. Es decir, nuestra vida no está predeterminada, y por eso, podemos ejercer nuestra subjetividad sobre ella. Sin embargo, si aceptamos el eterno retorno, eso nos puede llevar a la alienación



cinematográfica en la que nos convertimos en meros protagonistas que tienen la falsa libertad de improvisar con una subjetividad ilusoria, dado que por más que creamos en nuestra autonomía sobre decisiones que tomamos en cada momento, son las mismas que ya hemos experimentado desde siempre. En este sentido, el eterno retorno nietzscheano nos quita la libertad subjetiva. Por eso, la máquina de Morel posibilita la transformación de la vida en un arte, cosa que Seegert mencionaba. De hecho, el narrador de *La invención de Morel* se daba cuenta de esta paradoja al decir «para las imágenes tampoco hay próxima vez». En resumen, es cierto que la repetición nietzscheana es una forma de vivir *artísticamente* la eternidad. Sin embargo, esta vida eterna no es infinita, por culpa de su visión del mundo en la que uno no puede experimentar ningún acontecimiento nuevo fuera de limitados sucesos que le pasan dentro de un ciclo de retorno. Desde este punto de vista, la cinematografía, en tanto que arte del eterno retorno, forma un buen contraste con la fotografía. La muerte fotográfica tiene que ver con la imposibilidad de llegar a la eternidad y, por tanto, el miedo de perder el propio ser. La muerte cinematográfica se asocia más bien con la frustración a causa de no poder *ser otro ser*, es decir, la imposibilidad de alcanzar la infinitud. Y este eterno encarcelamiento en sí mismo es paradójicamente la alienación, la pérdida de sí mismo libre. Lo importante es que esta estética filmica no sea un mero ejercicio mental sino que pueda ser una alegoría de nuestra realidad enjaulada en nosotros mismos. Aunque la visión del mundo nietzscheano no sea correcta desde el punto de vista científico, la sensación de estar limitados es algo que probablemente sentimos todos nosotros. Por eso, el narrador de *La invención de Morel* decía: «Puede pensarse que nuestra vida es como una semana de estas imágenes y que vuelve a repetirse en mundos contiguos». La cinematografía proyecta el destino inhumano que vivimos, del cual nadie puede escapar.

En el caso del relato de Bioy Casares, la visión del mundo indiferente y, sin salvación al estilo nietzscheano, se consolida con aún más fuerza a causa de otro factor peculiar. En el texto citado, el narrador se refería también al motor del aparato de Morel, que es la usina mareomotriz. El inventor sostenía que las imágenes de los protagonistas grabadas y proyectadas por su máquina tenían su alma. Sin embargo, el origen de todas las acciones de estas imágenes no es el alma de cada uno, sino que es el continuo ascenso y descenso de la marea, que es un mero fenómeno natural y obviamente carece de alma. De modo que, a lo largo de la historia, nos da la sensación de que le falta la

humanidad, o para precisar, le falta la salvación humana. Recordemos que Henri Bergson ha señalado que todos los movimientos de los actores en una obra de cine se reducen en el único movimiento de la rotación de la película<sup>113</sup>, a pesar de que las imágenes reproducen precisamente las acciones que cada protagonista ha producido individualmente (por tanto, con su alma) ante la cámara. La marea como el motor de la proyección del aparato de Morel corresponde exactamente a esa rotación de la película de cine. Lo importante es que, como hemos visto, *La invención de Morel* está escrita como metáfora de nuestra vida. Lógicamente el cuestionamiento sobre la falta del humanismo en su aparato afecta directamente el mito humanista de que tenemos *algo especial* —como el alma—, que nos salvará del nihilismo. Tarde o temprano llega a la interpretación implacable de que nosotros también somos regidos y movidos por la Naturaleza a la que no interesa nuestra salvación para nada. En realidad, esta lectura de encontrar el origen de la inhumanidad en la Naturaleza —la marea— no coincide con las interpretaciones comunes entre los críticos de atribuirla a la tecnología. Edmundo Paz Soldán afirma que «[l]a distopía de Bioy Casares se puede leer como una crítica a los peligros del rápido cambio tecnológico y massmediático ocurrido en la Argentina de los años veinte y treinta<sup>114</sup>». Es cierto que *La invención de Morel* también se alinea en la corriente literaria de denunciar la locura cientificista. Pero al mismo tiempo, Bioy Casares evita caer en la simple visión dicotómica de oponer la tecnología a la humanidad, sino que nos recuerda el hecho de que los pensamientos de orientación natural pueden ser igualmente inhumanos. Fíjese que la planta mareomotriz —el motor de aparato de Morel— es una de las tecnologías más ecologistas en las que ponemos expectativas como una solución para reducir la emisión de dióxido de carbono y la contaminación ambiental. Podemos pensar que la invención de Morel presenta una máquina monstruosamente «cientificista», si la queremos llamar así. Pero, al mismo tiempo, es implacablemente *natural*, cosa que contradice con los discursos comunes de hoy en día basados en el esquema de la alianza de la humanidad con la Naturaleza contra la ciencia, (al contrario de los racionalistas de hace siglos). Pero si lo pensamos bien, esta combinación de la tecnología y la Naturaleza que Bioy Casares planteaba no es tan extraña, ya que la misión de la ciencia natural es investigar el secreto de la

---

<sup>113</sup> Véase la cita núm. 104.

<sup>114</sup> Edmundo Paz Soldán, «La imagen fotográfica, entre el aura y el cuestionamiento de la identidad: una lectura de “La paraguaya” de Augusto Céspedes y *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares», *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, núm. 221 (2007), pág. 765.

Naturaleza. Es decir, si creemos que la realidad tecnológica (basada en la ciencia) es inhumana, es simplemente porque la Naturaleza no sigue las leyes humanas. Recordemos que Cortázar afirmaba, al analizar *The fall of Hyperion* de Keats, que los dioses y los hombres no son *naturales*. Los dioses tampoco son naturales, porque son, en realidad, humanos. De modo que la muerte de Dios, en realidad, fue la muerte de un dios antropomórfico. A partir de ese momento histórico, el ser supremo deja su «favoritismo humanista» y se vuelve *igualitario* a todos los seres. Además de esta paradoja triple entre la naturaleza, la tecnología y la humanidad, también podemos fijarnos en otro detalle desde otro punto de vista: en esta obra, la tecnología, representada por el aparato de Morel, que funciona por las mareas, parece asociarse más a la feminidad por la relación con el ciclo lunar, al contrario del cliché artístico que tiende a conectarla con la Naturaleza. Pero, en realidad, esta combinación entre la tecnología con la feminidad tiene su tradición, sobre todo desde el modernismo, y este tema lo retomaremos más adelante.

### **2-2-3. Reinterpretación de Blow-Up desde la óptica del eterno retorno**

Después del análisis que hemos hecho sobre la estética del cine a través de *La invención de Morel*, podemos entender mejor *Blow-Up* como adaptación filmica de «Las babas del diablo», que implica muchas paradojas. De hecho, hay una escena simbólica: después de sacar fotografías de la pareja en el parque y de pelear con la mujer que le ha pedido que le diera la película, el protagonista llega a una tienda de antigüedades donde queda fascinado por una hélice, probablemente de un avión antiguo, que se encontraba cubierta de polvo en un rincón, y se decide inmediatamente a comprarla (Fig. 1). El fotógrafo con su cámara en la mano es, por sí mismo, una alegoría del *memento mori*, mientras que las antigüedades representan la estética romántica de la urna griega. La hélice de avión se puede interpretar como un símbolo de la libertad contrastada con la muerte fotográfica de petrificación —de hecho tanto el protagonista como la joven vendedora de antigüedades muestran su deseo de escapar—, pero el vuelo del avión aparentemente libre se reduce en la rotación periódica de la hélice, del mismo modo que todas las acciones del cine se activan por el giro monótono de la cinta al momento de la proyección, convirtiéndolas en un ciclo del eterno retorno.

Además, con la hélice se puede simbolizar también el movimiento violentamente rápido que los futuristas alabaron, porque como Marsha Kinder señala, «es el único artículo entre todas las antigüedades que se vincula con el mundo contemporáneo —con la tecnología, con el movimiento dinámico<sup>115</sup>».



Fig. 1. El protagonista comprando la hélice.<sup>116</sup>

La paradoja de esta película es que la lógica fotográfica del *memento mori* pierde su sentido ante la visión nietzscheana del eterno retorno, que garantiza la resurrección del momento epifánico: no hace falta fotografiarlo, porque en el mundo cinematográfico todo se repite infinitamente. De modo que no es extraño que el protagonista muestre su desinterés por fotografiar a los modelos —que representan la belleza femenina cuya eternización es un tema común y amplio entre los artistas, aunque el trabajo de Thomas no es puramente artístico sino bastante comercial—, y que parezca más entusiasmado por publicar un libro documental con imágenes de pobres de un albergue. La función documental de fotografía, a la que se refería Sontag, consiste principalmente en su función mediática de contar «la vida de los otros», si empleamos la expresión de

<sup>115</sup> «It is the one item among all those antiques that is linked with the contemporary world—with technology, with dynamic motion». Marsha Kinder, «Antonioni in Transit» en *Focus on Blow-Up* (Englewoods Cliffs: Prentice-Hall, 1971), pág. 82.

<sup>116</sup> Michelangelo Antonioni, *Blow-Up*, (1966; Burbank: Warner Bros. Entertainment, 2004), DVD.

Morelli, y es poco importante su eternización. En este sentido, el arte documental comparte el motivo de creación con el género detectivesco, al que pertenece *Blow-Up* como ya hemos visto: es el deseo de conocer «la vida de los otros». En realidad, la historia de *Blow-Up* la conduce la curiosidad del fotógrafo por la vida de los otros: la de su ex-pareja, la de los pobres, la de la misteriosa mujer del parque, y al final, la muerte del hombre asesinado. Esta obsesión detectivesca pone de relieve su peculiaridad en comparación con la versión original de Cortázar. Al contrario de Thomas de *Blow-Up*, el protagonista de «Las babas del diablo» no quiere saber nada de la verdadera vida del muchacho, de la mujer y del hombre siniestro, y se queda sumergido en su ilusión romántica. Es cierto que es un testimonio de la muerte de la epifanía, pero «lo que tendría que pasar» que se desarrolla ante sus ojos tiene un toque imaginario y artístico en el que *los otros* —el adolescente, la mujer y el payaso— no pasan de ser meros *personajes*. Pero al protagonista de *Blow-Up* no le interesan los personajes como los modelos que posan ante su cámara. ¿Por qué? Porque es un protagonista cinematográfico. Como hemos analizado, la mortalidad de la visión filmica del mundo consiste en el hecho de que este arte visual nos recuerde nuestro estado de encarcelamiento en un ser y la imposibilidad de vivir otro ser, dado que el eterno retorno no admite ninguna modificación. Bajo tal condición, nada es más natural que se suscite el anhelo por conocer «la vida de los otros». Dicho de otro modo, esta consciencia de ser finito es la causa del voyerismo detectivesco y documental.

#### **2-2-4. Los actores y su carisma mercantilizado**

Pero, todo lo que hemos analizado hasta aquí son consecuencias de la situación de los creadores y de los personajes a la que la estética cinematográfica los somete, y carece del punto de vista de los actores que juegan el papel ante la cámara cinematográfica. En efecto, el cine es un arte peculiar respecto a la relación con las materias, que no son meros objetos sino personas vivas que representan ficciones. Obviamente, antes de la aparición del cine ya existían artes que toman a los sujetos como materia artística. En lo que concierne a la técnica reproductiva, los modelos ante la cámara fotográfica preceden a los actores cinematográficos en su función de la objetivación de sí mismos para crear una ilusión artística. La diferencia es que la lógica

fotográfica de *memento mori* los permite escapar de la alienación total de su subjetividad, ya que la muerte del momento epifánico les reserva un espacio para la autodeterminación, recordando a los receptores el hecho de que los fotografiados ya están fuera del marco de la imagen captada, viviendo «lo que podría pasar». En cambio, los actores cinematográficos experimentan una objetivación más profunda a causa del encarcelamiento en el eterno retorno cinematográfico. Obviamente, no es que estén encerrados en una única repetición nietzscheana, ya que, en su vida profesional, desempeñan papeles diferentes en varias obras, y, aparte de sus actividades profesionales, y ficcionales tienen su vida personal y real. Sin embargo, para los espectadores, no existe «lo que podría pasar» fuera de las obras fantasmagóricas y de las imágenes de los personajes que interpretan, que no son más que mercancías masivas para consumir. Dicho de otro modo, todo lo que actúan en la ficción se les termina por atribuir a ellos mismos, incorporándose a su identidad no ficcional. Por eso Benjamin dice: «*El típico actor de cine no interpreta ya sino a sí mismo*<sup>117</sup>». Sus actuaciones e imágenes, por más ilusorias que sean, acaban por invadir su realidad, incluso los amenazan con el riesgo de convertir no solo sus imágenes sino también su propio ser en una mercancía para el público.

Lo importante es que las estrellas de cine, en tanto que mercancías artísticas y culturales, muchas veces susciten un entusiasmo casi comparable a la pasión religiosa, pero de una forma muy distinta al arte medieval definido por ella. En este respecto, Walter Benjamin dice:

El culto a las estrellas que fomenta no sólo conserva aquella magia, emancipación de la personalidad, que hace ya mucho tiempo que consiste en el desmedrado titular de carácter de pura mercancía, sino que lo que es su complemento, el correlativo culto al público, exige al mismo tiempo la condición corrupta de ese público con la cual el fascismo trata de poder sustituir su conciencia de clase.<sup>118</sup>

Recordemos que Peter Bürger ha señalado que la sociedad industrializada aprovecha el arte como sucesor de la religión con su valor no materialista para balancear el sistema social basado en el materialismo. Y por culpa de eso, los artistas, como los románticos,

---

<sup>117</sup> Walter Benjamin, *Obras: libro 1 / vol. 2* (Madrid: Abada, 2012), pág. 31.

<sup>118</sup> *Ibid.*, pág. 29.

ya no pueden ser más que sacerdotes artísticos que se encuentran incorporados en ese sistema burgués. La consecuencia de este fenómeno es la aparición de los vanguardistas, como los surrealistas que intentan acabar con el mito de la creatividad individual, cosa que ya hemos visto al analizar la rayografía de Man Ray. Sin embargo, lo que hay en el entusiasmo por la cinematografía es algo mucho más avanzado: mientras que los surrealistas rechazaron el concepto romántico de la creatividad individual en busca de un arte colectivo, la industria cinematográfica destruye el individualismo de los receptores convirtiéndolos en masas, que son también una especie de colectividad, para bien o para mal. En este sentido, el Surrealismo y el cine de la difusión masiva son complementarios. Ambos se orientan hacia la colectividad artística comenzando por otros extremos, y transmiten la sensación entusiástica sin *aura*, la cual fue la consecuencia de la accesibilidad limitada del arte pre-industrial<sup>119</sup>. Según Bürger, en el arte sacro, tanto la creación como la recepción fueron colectivas, mientras que las del arte burgués se caracterizan por su individualidad<sup>120</sup>. En este contexto, la corriente moderna en medio del vertiginoso avance de la industrialización —tanto del esfuerzo vanguardista como de la expansión masiva del cine—, parece canalizarse hacia el retorno de la estética sacra.

Por eso, para Benjamin, con su perspectiva materialista y marxista, todo este proceso de colectivización del arte implica cierta traición, a pesar de la fuerte atracción que ejerce sobre los artistas. En el fragmento citado, Benjamin califica el entusiasmo que causa el cine como una corrupción, criticando que la pasión por las estrellas de la pantalla ha nacido no solo de su carisma individual sino más bien del culto al público, que es un fenómeno colectivo a la perfección. La preocupación de Benjamin no carece de fundamento. Por una parte, esta recepción del arte con fervor colectivo parece algo paralelo a la del arte sacro, y no es extraño que un crítico, cuyos pensamientos deben mucho al marxismo, se alarme. Pero, por otra parte, la colectividad que consigue la cinematografía no es la misma que la del arte sacro medieval. Las estrellas de cine que se encuentran encerradas en el eterno retorno de sus películas son totalmente cosificadas y pierden su subjetividad también en su vida real, mientras que los modelos del arte

---

<sup>119</sup> «Lo que Benjamin llama *aura* puede traducirse bastante fielmente en el concepto de inaccesibilidad». Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 1987), pág. 71.

<sup>120</sup> Véase la tabla del mismo libro. *Ibid.*, pág. 102.

sacro residen en el paraíso que les otorga la infinidad y la eternidad al mismo tiempo, y no les hace falta ni siquiera preocuparse de su objetivación. Es decir, a pesar del paralelismo que hay entre la recepción del cine y la del arte medieval, el estado de sus «actores» es completamente diferente. Y en la película de la difusión masiva, el que suscita la sensación satisfactoria de tocar al misterio entre los espectadores es el mero consumo de las mercancías artísticas y culturales, que son los actores cosificados. Desde este punto de vista, se puede afirmar que la experiencia mística de hoy en día, paralela a la de la religión, se somete a la lógica de la compraventa, y esto es lo que Benjamin llamaba «culto al público».

Esta conversión total de la experiencia para-religiosa en una mercancía es la que caracteriza la estética cinematográfica de la difusión masiva. Es algo que no ocurrió en la sociedad burguesa de la primera etapa, que admitía la autoridad de «el arte por el arte» a condición de que los artistas contribuyeran a su sistema social jugando el papel del sacerdote artístico. Es decir, ni siquiera el sistema cultural de la burguesía no se atrevía a mercantilizar esa experiencia mística del arte. En cambio, la nueva estética del cine puede amenazar este privilegio otorgado por la sociedad burguesa, cosa que causa gran preocupación a los artistas y los intelectuales como Benjamin. Pero, dicho de otro modo, este fenómeno puede convertir al cine en un arma muy potente para subvertir el sistema que obliga al arte a depender en cambio de su autonomía. Este tipo de uso subversivo del cine comienza en el Vanguardismo, pero son los situacionistas quienes lo utilizaron más conscientemente con sus teorías, de las cuales hablemos en el cuarto capítulo.

Hemos analizado la estética del cine desde la perspectiva de los actores y su mercantilización. Desde este punto de vista, *La invención de Morel* no sigue exactamente la lógica de la masiva recepción alienadora: su escenificación en una isla desierta en medio del mar pacífico es por sí misma la representación simbólica de la inaccesibilidad máxima. Es cierto que Faustine se encuentra alienada y cosificada a causa de la grabación fílmica, pero no se trata de la mercantilización masiva de ninguna manera. Es una obra personal de Morel en la que el narrador se incorpora por casualidad, y su amor entusiasta por Faustine nunca pasa a convertirse en la tumultuosa pasión de los seguidores de las estrellas de cine. Eso quiere decir que Bioy Casares prefiere



conservar el aura de la musa, Faustine, a pesar de su trama muy relacionada con la técnica de la reproducción.

En cambio, «Queremos tanto a Glenda» de Cortázar, que ya hemos leído en el primer capítulo en relación con la estética romántica de la eternización, tematiza este entusiasmo colectivo por una estrella de cine carismática pero mercantilizada. Si leemos con atención, nos damos cuenta de que el fervor de los miembros del grupo de seguidores de Glenda es comparable a aquello por la religión de la época medieval. En efecto, el autor emplea imágenes religiosas para ilustrar la índole del grupo, y este tema de la experiencia mística a través del arte es más notable cuando los protagonistas asimilan sus actividades a anécdotas bíblicas. Por ejemplo, la narración compara el alivio por haber conseguido la manipulación de todas las copias de sus películas con el descanso de Dios después de la Creación:

Vivimos la felicidad del séptimo día, del descanso después de la creación; ahora podíamos ver cada obra de Glenda sin la agazapada amenaza de un mañana nuevamente plagado de errores y torpezas; ahora nos reuníamos con una liviandad de ángeles o de pájaros, en un presente absoluto que acaso se parecía a la eternidad.<sup>121</sup>

De modo que es obvio que el autor aprovecha la analogía entre el entusiasmo por el culto cinematográfico y la experiencia religiosa del arte sacro medieval, cosa que encaja en la visión teórica que hemos desarrollado a partir de la lectura de Benjamin y Bürger. En el cuento, esta proyección hacia el arte cristiano se culmina con la metáfora de la crucifixión en el desenlace, afirmando que su ídolo «no se baja vivo de una cruz<sup>122</sup>». De hecho, lo que hacen los miembros del grupo es construir una iglesia colectiva a través de sus labores de manipulación de las películas. Sin embargo, a diferencia del arte sacro, «el culto al público» conlleva la mercantilización total del carisma. De aquí que la actividad de recoger todos los ejemplares de las películas que son «imperfectas» según su entender parece más bien un trabajo comercial, como si retiraran del mercado un producto defectuoso para sustituirlo con otro mejor. Además, la crucifixión de Glenda no es simplemente una consecuencia de la imitación del arte medieval, sino que es lo

---

<sup>121</sup> Julio Cortázar, *Obras completas I* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003), pág. 890.

<sup>122</sup> *Ibid.*, pág. 891.

que exige la estética cinematográfica, que cosifica no solo las imágenes de los actores sino a ellos mismos. Esta necesidad de encerrarlos en el eterno retorno y de quitarles cualquier autodeterminación que pueda amenazar el valor comercial son las que impulsan a los miembros del grupo enloquecido por Glenda a asesinarla. En este sentido, ese grupo de seguidores es una encarnación de la maquinaria de la sociedad industrializada que lo somete todo a la lógica de la producción y su consumo masivo.

## 2-3. Otras formas del eterno retorno en el arte de Cortázar

Si los destinos de Edgar Allan Poe, de los vikings,  
de Judas Iscariote y de mi lector secretamente son el mismo destino  
—el único destino posible—, la historia universal es la de un solo hombre.

J. L. Borges, *Historia de la eternidad*

### 2-3-1. Reencarnación: «Una flor amarilla» y Nietzsche en su delirio

Hemos visto cómo el cine modifica la estética de la época de la reproducción técnica, cuya fundación se remonta al nacimiento de la fotografía. La cinematografía, que se basa en la misma técnica reproductiva que la fotografía, sin embargo, aporta una visión del mundo bastante diferente al campo del arte por su relación peculiar con los movimientos. Ahora concluiremos nuestras reflexiones sobre este tema con dos obras cortazarianas —«Una flor amarilla» y «El perseguidor»— que complementan cosas que hemos pasado por alto a lo largo de nuestro giro alrededor de la estética cinematográfica. La primera es otra versión del eterno retorno nietzscheano. Al analizar *La invención de Morel* hemos supuesto un modelo de eterno retorno que repite estrictamente mismos acontecimientos, y sin duda es la idea más común que se nos ocurre primero cuando pensamos en el concepto del eterno retorno. Sin embargo, cabe pensar en la posibilidad de que el mismo Nietzsche llegara también a otro modelo de retorno, sobre todo en su etapa final delirante. Justo después de que le apareció el síntoma de problema psiquiátrico, Nietzsche envió una carta a la mujer de Wagner, de quien parece haber estado enamorado, con el siguiente contenido:

1241. *A Cosima Wagner en Bayreuth*

⟨Turín, a 3 de enero de 1889⟩

A la princesa Ariadna, mi amada.

Es un prejuicio que yo sea un hombre. Pero ya he vivido a menudo entre los hombres y conozco todo lo que los hombres pueden vivir, de lo más bajo a lo más alto. Soy Buda entre los hindúes, en Grecia he sido Diónisos [sic.] — Alejandro y César son encarnaciones mías, así como el poeta de Shakespeare Lord Bakon. Por último fui Voltaire y Napoleón, tal vez también Richard Wagner... Pero esta vez vengo como el Diónisos triunfante, quien convertirá la tierra en un día de

fiesta... No es que tenga mucho tiempo... Los cielos se alegran de que esté aquí... He estado también colgado en la cruz...<sup>123</sup>

La primera cosa que se nota en este texto es su traición a su propia teoría del eterno retorno. El filósofo alemán había declarado la llegada de la época de *Übermensch* capaz de vivir la repetición interminable de una única vida. Sin embargo, la primera frase de la carta —«es un prejuicio que yo sea un hombre»— contradice lo que sostenía, porque la clave del eterno retorno es el encarcelamiento en sí mismo y la imposibilidad de ser otro, como ya hemos analizado. Lo que imagina Nietzsche en este texto es haber vivido vidas diferentes de personas diferentes para experimentar «todo lo que los hombres pueden vivir». Eso insinúa que Nietzsche mismo no fue un *Übermensch* capaz de soportar la inhumanidad del encarcelamiento en sí mismo, y en realidad, anhelaba ser otro. Pero, por otra parte, todavía es reconocible la idea de repetición. Es cierto que su imaginación gira entre nombres de varias personas, pero todos los nombres que se enumeran son de *grandes hombres* cuya vida se asocia con la filosofía dionisiaca según la perspectiva de Nietzsche. Es decir, a pesar de su afirmación de que vivió «todo lo que los hombres pueden vivir de lo más bajo a lo más alto», es muy probable que Nietzsche supone cierta uniformidad con respecto a la clase de las vidas que imagina experimentar. Es decir, el filósofo sueña que vivía las vidas de los que encarnan su filosofía de la voluntad de fuerza, y no quiere admitir la vida alienada de los que no satisfacen su criterio. Dicho de otro modo, se trata de un eterno retorno de Dionisos «triunfante» en diferentes personalidades a lo largo de la historia. En resumen, lo que observamos en este texto ya no es un retorno idéntico, sino que es una repetición heroica del mismo espíritu que reencarna en nueva personalidad cada vez que comienza nuevo ciclo, como si se cambiara de ropas al despertar.

Lo supiera o no, Cortázar adoptó este modelo de la repetición infinita de un héroe que vive un espíritu en varias formas, en su cuento «Una flor amarilla» (1962). La única diferencia es que el protagonista de la historia cortazariana, delirante como Nietzsche, está libre de la pretenciosidad que se notaba en la carta de Nietzsche, y ha vivido literalmente «de lo más bajo a lo más alto», hasta que mata a su próximo avatar propio,

---

<sup>123</sup> Friedrich Nietzsche, *Escritos de Turín* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2009), pág. 442.

si creemos sus palabras (poco confiables) del loco. Según lo que sostiene, el protagonista, un jubilado de la municipalidad, un día encuentra a un chico muy parecido a él en un autobús. Al bajar, se le ocurre «una especie de revelación<sup>124</sup>» de que este joven es su próximo avatar prematuramente nacido por algún error, quien debería haber nacido después de su muerte. Tomado por la curiosidad, comienza a aproximarse ganando confianza de su familia. A través de la boca de su madre confiada, el protagonista sonsaca el pasado del chico, que resulta llamarse Luc, y poco a poco descubre que tiene anécdotas analógicamente parecidas a las experiencias personales de él. La conclusión que ha sacado de esta semejanza es que Luc está reviviendo esencialmente los mismos acontecimientos que él, con diferencias superficiales. Veamos la explicación del protagonista que nos hace entender mejor su teoría de la analogía:

Todo era análogo y por eso, para ponerle un ejemplo al caso, bien podría suceder que el panadero de la esquina fuese un avatar de Napoleón, y él no lo sabe porque el orden no se ha alterado, porque no podrá encontrarse nunca con la verdad en un autobús; pero si de alguna manera llegara a darse cuenta de esa verdad, podría comprender que ha repetido y que está repitiendo a Napoleón, que pasar de lavaplatos a dueño de una buena panadería en Montparnasse es la misma figura que saltar de Córcega al trono de Francia, y que escarbando despacio en la historia de su vida encontraría los momentos que corresponden a la campaña de Egipto, al consulado y a Austerlitz, y hasta se daría cuenta de que algo le va a pasar con su panadería dentro de unos años, y que acabaría en una Santa Helena que a lo mejor es una piecita en un sexto piso, pero también vencido, también rodeado por el agua de la soledad, también orgulloso de su panadería que fue como un vuelo de águilas.<sup>125</sup>

Su argumento consiste en el concepto de que, cuando las vidas de dos personas muestran similitud en el sentido abstracto y trazan trayectorias semejantes, se puede considerar que pertenecen a la misma clase de destino, independientemente de las diferencias concretas en apariencias superficiales, como la grandeza histórica. Es la misma idea de lo que hemos descubierto en la carta de Nietzsche. De modo que es lógico que al protagonista del cuento se le ocurra la idea delirante de que Luc es su reencarnación analógica, y que llega a la conclusión de que hay una cadena

---

<sup>124</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 448.

<sup>125</sup> *Ibid.*, pág. 449.

interminable de sus sucesores que repiten su destino en otros cuerpos y bajo otros nombres:

Pero lo peor de todo no era el destino de Luc; lo peor era que Luc moriría a su vez y otro hombre repetiría la figura de Luc y su propia figura, hasta morir para que otro hombre entrara a su vez en la rueda. Luc ya casi no le importaba; de noche, su insomnio se proyectaba más allá hasta otro Luc, hasta otros que se llamarían Robert o Claude o Michel, una teoría al infinito de pobres diablos repitiendo la figura sin saberlo, convencidos de su libertad y su albedrío. El hombre tenía el vino triste, no había nada que hacerle.<sup>126</sup>

Este retorno sin fin del destino del protagonista, de Luc y de sus innumerables sucesores, es idéntico a lo que contaba Nietzsche a Cosima en su carta, excepto su prometida fortuna triste que forma contraste con el pretencioso «Dionisos triunfante» de Nietzsche. Por eso, el protagonista de «Una flor amarilla» no puede ser inconsciente de la falta de libertad y de albedrío en su vida y la de sus avatares reencarnados. A pesar de la variabilidad aparente de cada ciclo, este concepto de eterno retorno no varía la esencia. Por tanto, si uno está destinado a vivir una trayectoria miserable, no puede esperar ninguna escapada. En realidad, es por eso que Nietzsche pretendía identificarse con «Dionisos triunfante» para creer que se le asigna a representar la voluntad de fuerza y no podía aceptar la idea del encarcelamiento eterno en la pérdida. Pero el personaje cortazariano del cuento, que sabe muy bien cuál es su destino miserable, elige otra solución que fingirse ganador. La oportunidad ha llegado cuando Luc se enferma. Su madre insiste en cuidarlo en casa, y con la confianza que había ganado, el protagonista le ayuda yendo a comprar medicamentos, y luego se convierte en el enfermero de Luc. En esta situación seductiva cae en la tentación de matarlo sin que lo sepa nadie, a fin de cortar la cadena de su eterna reencarnación miserable. El protagonista confiesa al narrador que la muerte de Luc le hace sentir cierta felicidad hasta un momento:

[...] yo sí que estaría muerto de verdad, sin un Luc que entrara en la rueda para repetir estúpidamente una estúpida vida. Comprenda, esa plenitud, viejo, envíame tanta felicidad mientras duró. [...] había vivido algunos meses saboreando cada momento de su mediocridad cotidiana, de su fracaso

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, pág. 451.

conyugal, de si ruina a los cincuenta años, seguro de su mortalidad inalienable.<sup>127</sup>

Como dice él, su vida vuelve inalienable por la prometida muerte definitiva. La rueda del eterno retorno se ha interrumpido, y a partir de ese momento, cada acción que hace, cada decisión que toma se atribuyen a su voluntad libre, ya que se ha descarrilado del destino predeterminado. El aura de su vida se ha recuperado gracias a la irrepitibilidad y la unicidad que garantiza la finitud. Dicho de otro modo, se ha vuelto a la lógica del *memento mori*. De modo que no tarda mucho en arrepentirse y el oscuro miedo de la imposibilidad de ser eterno comienza a apoderarse. En resumen, «Una flor amarilla» es un cuento en el que el autor ensaya el concepto del otro eterno retorno nietzscheano hasta el momento en que el protagonista no ha podido aguantar el peso de la alienación existencial, y a continuación vuelve al tema del viejo lamento de no poder ser eterno.

### **2-3-2. El jazz y la grabación: el eterno retorno en la música**

La otra obra cortazariana que juega con la estética cinematográfica es «El perseguidor». Por ser un presagio de nueva etapa literaria en que por primera vez los personajes dejan de ser «marionetas al servicio de una acción fantástica<sup>128</sup>», según la palabra del autor, «El perseguidor» es una de las obras que no se pueden pasar por alto para entender el mundo literario de Cortázar. Por eso, antes de abordar el tema del eterno retorno, echamos un vistazo al contexto en el que se encuentra este relato. A primera vista, puede verse como una historia romántica. De hecho, la dicotomía romántica en el sentido tradicional es muy obvia en la caracterización de los dos personajes principales. Johnny, el protagonista —que es un jazzman insólito—, se caracteriza como profeta carismático que entrevé e intenta alcanzar algo que está otro lado de la realidad ordinaria a través de la práctica musical arriesgada, sacrificando en vano su propia vida. En cambio, Bruno, el crítico musical que narra el relato sobre Johnny, asume el papel de un inocuo «racionalista<sup>129</sup>» que vive, con cierta reputación,

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, pág. 452-453.

<sup>128</sup> Julio Cortázar & Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras* (Buenos Aires: Alfaguara, 2004), pág. 105.

<sup>129</sup> Izara Batres afirma que «Bruno, el crítico de jazz, antagonista de Johnny, representa la mirada racional que clasifica la realidad y la reduce a datos o a coordenadas estables». Izara Batres, *Cortázar y*

de la escritura de obras críticas en las que se limita a tocar la cómoda superficie de la música aventurada de Johnny, para satisfacer la ufanía de los lectores pequeños burgueses que anhelan conocimientos culturales como estatus. Muchos críticos comienzan sus análisis desde esta dicotomía entre la banalidad burguesa y una posible alternativa que el arte representa. Por ejemplo, Eugenio Suárez-Galbán Guerra dice:

Existe así una doble lectura complementaria: el relato como alegoría del artista desplazado dentro de la sociedad moderna occidental, por un lado, y por el otro, el relato como crítica derivable principalmente de la confrontación entre los valores europeos, burgueses, racionalistas de Bruno y los de esa *otra* cultura y posible alternativa que representa Johnny.<sup>130</sup>

Es cierto que Johnny es un personaje indicado para representar «otra cultura y posible alternativa». De hecho, no sin razón Cortázar eligió a un músico *negro* como el protagonista, ya que ser negro inevitablemente significa *algo* en el contexto intelectual de hoy en día: una vez dejada la idea vinculada con la esclavitud, nuestra sociedad empezó a concebir una mezcla contradictoria del racismo. Por una parte, los menosprecia, fracasando en liberarse del prejuicio. Por otra, les proyecta una imagen idealizada, más bien fantaseada, de alguien que conserve lo que hemos perdido, a fin de reivindicar el reconocimiento de potencia negra. Izara Batres lee este cuento a través de la dicotomía entre los que *sobreviven* a la alienación social y los que *viven* contra ella, a los primeros de los cuales les carga una connotación negativa de los resignados oprimidos —a los que pertenece la mayoría de nosotros— y a los últimos de los cuales les proyecta una imagen idealizada de los subversivos libres, que es una «posible alternativa»:

[...] se trata de una oposición entre dos actitudes humanas o dos concepciones ontológicas: aquellos que llevan puesta la máscara y aceptan la alienación social, pues saben que solo así sobrevivirán en el orden establecido, frente a aquellos que son fieles hasta la muerte (a su forma de sentir) y cuyos deseos y sueños no están reprimidos por ninguna norma social, es decir, que eligen *vivir* frente a

---

París: Último round (Madrid: Xorki, 2014), pág. 42.

<sup>130</sup> Eugenio Suárez-Galbán Guerra, «Cortázar como negro: «El perseguidor»» en *Coloquio internacional: lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar II* (Madrid: Espiral Hispanoamericana, 1998), pág. 51.



*sobrevivir*, exigen una dignidad en la existencia humana.<sup>131</sup>

Según esta interpretación, Johnny representa la otredad idealizada que «nosotros» anhelamos, cosa que es muy visible en una frase de Bruno: «[Johnny] tocaba como yo creo que solamente un dios puede tocar un saxo alto, suponiendo que hayan renunciado a las lilas y las flautas<sup>132</sup>». La identificación de Johnny con un dios es un indicio obvio de su idealización. Sin embargo, en cuanto a la caracterización de Bruno, no podemos aceptar el esquema simplista de leerla como mera caricatura de la gente sumisa a la alienación. Pozuelo Yvancos señala que la función de Bruno es proporcionar un punto de vista crítico y narratorio para armar una dialéctica, y en realidad, es él quien corresponde al autor mismo escribiendo la biografía de Johnny.

Un segundo plano microestructural, manifestación de aquella dialéctica, lo ofrece el contraste y rico *dialogismo* entre la perspectiva del narrador, Bruno, y la perspectiva del héroe. Este dialogismo entre dos veces es trasunto formal de una excelente relación de búsqueda, que da título al relato, en que un personaje-artista es a la vez construido y de-construido, admirado y repudiado, sugerido y rechazado por un narrador crítico, que explícitamente ha sido contemplado por Cortázar como su «alter ego». Narrador *versus* personaje y crítico *versus* artista ofrecen un debate que es tanto más significativo cuanto el narrador-crítico es autor de un libro sobre el personaje, libro que asimismo se somete a crítica deconstructiva en el propio cuento.<sup>133</sup>

De manera que los comportamientos delirantes de Johnny que observa Bruno, el alter ego de Cortázar, no deben ser leídos simplemente como excentricidades de un genio «irracional». Su irracionalidad está calculada para transmitir los pensamientos y la poética del autor mismo. Por ejemplo, en la siguiente visión en la que Johnny le cuenta a Bruno la sombra del autor es visible.

—Campos llenos de urnas, Bruno. Montones de urnas invisibles, enterradas en una campo inmenso. Yo andaba por ahí y de cuando en cuando tropezaba con algo. Tú dirás que lo he soñado, eh. Era así, fíjate: de cuando en cuando tropezaba con una urna, hasta darme cuenta de que todo el

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, pág. 42.

<sup>132</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 311.

<sup>133</sup> José María Pozuelo Yvancos, *Ventanas de la ficción: Narrativa hispánica, siglos XX y XXI* (Barcelona: Península, 2004), pág.17-18.

campo estaba lleno de urnas, que había miles y miles, y que dentro de cada urna estaban las cenizas de un muerto. Entonces me acuerdo que me agaché y me puse a cavar con las uñas hasta que una de las urnas quedó a la vista. Sí, me acuerdo. Me acuerdo que pensé: «Ésta va a estar vacía porque es la que me toca a mí». Pero no, estaba llena de un polvo gris como sé muy bien que estaban las otras aunque no las había visto. Entonces... entonces fue cuando empezamos a grabar *Amourous*, me parece.<sup>134</sup>

Como hemos analizado en el primer capítulo, las urnas son un símbolo muy emblemático en la poética de Cortázar en relación con la estética keatsiana, y su aparición en «El perseguidor» indica que este relato tiene algo que ver con el tema de la paradoja de la eternización artística. Por eso, no es casual que Johnny entrevea las urnas en una visión delirante justo antes de comenzar la grabación, que es una técnica reproductiva. Sin embargo, la grabación de la música jazz no es lo mismo que una fotografía —que es la urna moderna como hemos visto—, y el autor lo sabe muy bien:

Y esa música [el jazz] —ese es el otro gran milagro que yo no me cansé de agradecer— no hubiera sobrevivido si Edison no hubiera inventado el fonógrafo, porque precisamente desde el momento que se trata de una música improvisada, si es no se graba la improvisación muere en el mismo minuto en que terminó.

De modo que la aparición del disco (que es el equivalente de la página, del papel de los surrealistas) con su capacidad de conservar esas improvisaciones, le da a eso una calidad mágica, asombrosa y que para mí es uno de los signos más maravillosos de este siglo, una de las características más notables: el empalme puramente casual del disco como invención mecánica y del jazz como música.<sup>135</sup>

El jazz no podría existir sin la técnica de grabación. Es decir, requiere un disco que se gira con la velocidad constante, capaz de reproducir infinitas veces la improvisación —que debería ser aurática por su unicidad si no se grabara—, a fin de convertirla en una obra de arte en tanto que mercancía. Dicho de otro modo, la estética del jazz consiste en la transformación del ad-lib que los músicos *viven* con su interpretación libre y

---

<sup>134</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 335.

<sup>135</sup> Julio Cortázar & Omar Prego Gadea, *Op. cit.*, pág. 273-274.

caprichosa en una obra de arte eterna que los aliena, como si sus improvisaciones fueran predeterminadas y no cupiera ninguna autonomía subjetiva por parte de los músicos. La paradoja es que Johnny es un personaje que no quiere renunciar al *vivir* sin alienación, como Izara Batres sostenía, y esta postura pura de procurar el aura de la melodía irreproducible se contradice con la estética del eterno retorno, que aporta mucho al desarrollo del jazz según el entendimiento de Cortázar. Es por eso que Johnny, que se encuentra en el medio de un dilema entre su convicción artística y el arte de la época de la reproductibilidad técnica, se enfurece en la cabina de grabación insistiendo en descartar el disco que acaba de realizar.

»Pero ahora viene lo peor, y es que cuando acabamos, lo primero que dijo Johnny fue que todo había salido como el diablo, y que es grabación no contaba nada. Naturalmente, ni Delaunay ni nosotros le hicimos caso, porque a pesar de los defectos el solo de Johnny valía por mil de los que oyes todos los días. [...] Pero Johnny insistía como un loco, amenazando romper los vidrios de la cabina si no le probaban que el disco había sido anulado. Por fin el ingeniero le mostró cualquier cosa y lo convenció, y entonces Johnny propuso que grabáramos *Streptomicyne*, que salió mucho mejor y a la vez mucho peor, quiero decirte que es un disco impecable y redondo, para ya no tiene esa cosa increíble que Johnny había soplado en *Amorous*.<sup>136</sup>

Este comportamiento de Johnny nos muestra que, detrás de sus actos extravagantes y casi teatrales, hay reflexiones agudas sobre su arte, a pesar de su caracterización de genio estereotipado que vive irracional e intuitivamente. Su rechazo fuerte contra la grabación de la toma en que le ha salido una interpretación maravillosa, epifánica, es bien comprensible. Porque el eterno retorno de la grabación transforma el acontecimiento único y azaroso en algo predeterminado que se repite eternamente. Es lógico que prefiera contentarse con la grabación de una toma *impecable* que traza solo lo previsible, para no matar todo lo que sale de su libertad azarosa, que por su definición tiene que ser irrepitible. Por eso, en un ensayo con sus colegas, Johnny grita una frase enigmática: «esto lo estoy tocando mañana».

Todos tenían ganas de tocar, estaban contentos, andaban bien vestidos (de esto me acuerdo quizá por

---

<sup>136</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 333.

contraste, por lo mal vestido y lo sucio que anda ahora Johnny), tocaban con gusto, sin ninguna impaciencia, y el técnico de sonido hacía señales de contento detrás de su ventanilla, como un babuino satisfecho. Y justamente es ese momento, cuando Johnny estaba como perdido en su alegría, de golpe dejó de tocar y soltándole un puñetazo a no sé quién dijo: «Esto lo estoy tocando mañana», y los muchachos se quedaron cortados, apenas dos o tres siguieron unos compases, como un tren que tarda en frenar, y Johnny se golpeaba la frente y repetía: «Esto ya lo toqué mañana, es horrible, Miles, esto ya lo toqué mañana» [...] <sup>137</sup>

Como un performance grabado se reproduce tal cual, la melodía que se está tocando *ahora* —que tendría que haberse perdido sin ser grabada— traza precisamente la melodía que se tocó *ayer* y se tocará *mañana* sin ninguna modificación, del mismo modo que los acontecimientos de *La invención de Morel*, que seguían ocurriendo ante los ojos del narrador décadas después de su filmación, y seguirán repitiéndose hasta que el aparato deje de funcionar. Por eso, la palabra de Johnny no se trata de un enigma del estilo zen. Es una protesta contra la lógica intrínseca del jazz mismo.

En realidad, la característica inhumana del eterno retorno que realiza la grabación descifra muchas anécdotas de Johnny aparentemente incomprensibles. Por ejemplo, la temporalidad anormal, elástica que Johnny insiste en explicar a Bruno es una de ellas. Cuando el crítico de música ha llegado al hotel donde Johnny se encontraba en un estado lamentable de drogadicción, el jazzman le intenta convencer de que había visto un flashback de quince minutos —pensando en su familia, recordando una conversación con un vecino, siguiendo notas que tocaba un colega suyo en una toma, etc.—, solo durante un minuto y medio del viaje entre dos estaciones de metro. Y dice:

—Apenas un minuto y medio por tu tiempo, por el tiempo de ésta —ha dicho rencorosamente Johnny—. Y también por el del metro y de mi reloj, malditos sean. Entonces, ¿cómo puede ser que yo haya estado pensando un cuarto de hora, eh Bruno? ¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio? [...] sólo en el metro me puedo dar cuenta porque viajar en el metro es como estar metido en un reloj. Las estaciones son los minutos, comprendes, es ese tiempo de ustedes, de

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, pág. 312.

ahora; pero yo sé que hay otro, y he estado pensando, pensando...<sup>138</sup>

—Bruno, si yo pudiera solamente vivir como en esos momentos, o como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia... Te das cuenta de lo que podría pasar en un minuto y medio... Entonces un hombre, no solamente yo sino ésa y tú y todos los muchachos, podrían vivir cientos de años, si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes, de esa manía de minutos y de pasado mañana...<sup>139</sup>

Es muy obvio que el autor plantea la dicotomía entre el tiempo subjetivamente vivido y el tiempo científicamente medido a través de la boca de su personaje, que es una reelaboración de la dicotomía romántica entre lo racional y lo irracional. Y, como siempre, la tecnología, el metro y el reloj en este caso, representa la represión sobre nuestras experiencias (supuestamente) libres. Pero ¿en qué sentido concreto es represiva la racionalidad? En el caso del tiempo, el problema de la racionalidad es bastante tangible y cotidiano. Robert Kurz dice:

[...] El tiempo astronómico del trabajo abstracto, en cambio, es independiente de toda cualidad, permitiendo, por ejemplo, que el inicio de la jornada laboral se feje «a las seis de la mañana», con entera independencia de las estaciones del año y los ritmos del cuerpo.

De ahí que la época [d]el capitalismo sea también el tiempo de los «despertadores», o sea aquellos relojes que con una señal estridente arrancan del sueño a los seres humanos para empujarlos hacia los «lugares de trabajo» iluminados por luces artificiales.<sup>140</sup>

Esta observación marxista es significativa porque nos explica concisamente cuál es el problema de la temporalidad «racional», cosa que Cortázar no hizo en su cuento. Además, la adjetivación que emplea Kurz para asignar a esa temporalidad, o sea «astronómica», es sugestiva. Es un término que nos recuerda que el tiempo «racional» se define por el giro del planeta, que es prácticamente un eterno retorno respecto a la escala humana, y que la vuelta de manecillas del reloj es su visibilización explícita. Por eso, Johnny intenta salir de esa cárcel nietzscheana apelando a la epifanía del estilo

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, pág. 319-320.

<sup>139</sup> *Ibid.*, pág. 320.

<sup>140</sup> Robert Kurz, «Luces del progreso» en *El absurdo mercado de los hombres sin cualidades* (Logroño: Pepitas de calabaza, 2014), pág. 86-87.

romántico, aunque su versión es menos temeraria en el sentido de que se conforma solo con «mil veces más de lo que estamos viviendo» y no sueña con la revelación de la eternidad. Por otra parte, la posición marxista que toma Kurz nos da otra interpretación sobre la obsesión de Johnny por la temporalidad «irracional»: en el caso de Johnny, la temporalidad irracional le sirve para escapar de la alienación económica que sufre, (y eso prenuncia el compromiso político del Cortázar tardío). De pequeño, el jazzman se liberaba de su vida dura de pobreza gracias a la temporalidad musical:

—Me di cuenta cuando era muy chico, casi en seguida de aprender a tocar el saxo. En mi casa había siempre un lío de todos los diablos, y no se hablaba más que de deudas, de hipotecas. ¿Tú sabes lo que es una hipoteca? Debe ser algo terrible, porque la vieja se tiraba de los pelos cada vez que el viejo hablaba de la hipoteca, y acababan a los golpes. [...]

—Por eso en casa el tiempo no acababa nunca, sabes. De pelea en pelea, casi sin comer. [...] La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así.<sup>141</sup>

Te estaba diciendo que cuando empecé a tocar de chico me di cuenta de que el tiempo cambiaba. Esto se lo contó una vez a Jim y me dijo que todo el mundo se siente lo mismo, y que cuando uno se abstrae... Dijo así, cuando uno se abstrae. Pero no, yo no me abstraigo cuando toco. Solamente que cambio de lugar. Es como en un ascensor, tú estás en el ascensor hablando con la gente, y no sientes nada raro, y entre tanto pasa el primer piso, el décimo, el veintiuno, y la ciudad se quedó ahí abajo, y tú estás terminando la frase que habías empezado al entrar, y entre las primeras palabras y las últimas hay cincuenta y dos pisos. Yo me di cuenta cuando empecé a tocar que entraba en un ascensor, pero era un ascensor de tiempo, si te lo puedo decir así. No creas que me olvidaba de la hipoteca y la religión. Solamente que en esos momentos la hipoteca y la religión eran como el traje que uno no tiene puesto; yo sé que el traje está en el ropero, pero a mí no vas a decirme que en este momento ese traje existe. El traje existe cuando me lo pongo, y la hipoteca y la religión existían cuando terminaba de tocar y la vieja entraba con el pelo colgándole en mechones y se quejaba de que yo rompía las orejas con esa-música-del-diablo.<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 314.

<sup>142</sup> *Ibid.*, pág. 315-316.

Esta anécdota sobre el concepto del tiempo musical de Johnny, nacido de su propia experiencia, que sería apta para la biografía que escribe Bruno, en realidad revela el concepto del arte que el autor tenía e incluso su poética. De hecho, los objetos simbólicos que aparecen en este cuento los podemos encontrar en otras obras cortazarianas: el ascensor es un elemento importante en la novela *62 Modelo para armar*, y el metro casi juega el papel de protagonista en «Manuscrito hallado en un bolsillo» y «Texto en una libreta», los cuentos que trataremos más tarde. Con respecto a la relación entre la música y la metáfora del ascensor y del metro, Pozuelo Yvancos comenta:

Toda la figuración del «ascensor» y del «metro» manifiesta explícitamente la incapacidad de medir en términos de espacialidad e inteligibilidad del *tiempo vivido* o experimentación subjetiva del héroe. Sólo la música extrae a éste desde niño de la temporalidad racional de la hipoteca (con sus plazos) para introducir en la temporalidad irracional de una unicidad semejante al sueño.<sup>143</sup>

En cuanto a la metáfora del ascensor, tenemos que contradecir su argumento, porque en la frase de Johnny es claramente una metáfora de la música: «Yo me di cuenta cuando empecé a tocar que entraba en un ascensor, pero era un ascensor de tiempo». Es decir, el ascensor representa la elasticidad espacial, paralela al tiempo vivido que ofrece la música. En cambio, el metro es el símbolo de la temporalidad isócrona, científica y racional, incompatible con el tiempo musical. Pero podemos estar de acuerdo con el resto de su lectura, sobre todo con su interpretación de la música como una salvación de la vida dura por culpa del racionalismo, y seguramente así lo creía Cortázar como un artista. Y es muy probable que el autor de ese entonces todavía creyera en el esquema de contraponer el arte «irracional» ante la realidad «racional» de la sociedad burguesa para superar la inhumanidad que conlleva ésta. Sin embargo, su relato mismo no se contenta con esta visión dicotómica. Como señalaba el propio Cortázar, habría sido impensable el desarrollo y la difusión de este género musical sin la técnica de la grabación. Pero el uso de esta técnica implica la introducción de la temporalidad mensurable, porque toda la melodía grabada se reduce a la rotación monótona del disco, de la misma manera que en el caso cinematográfico. Dicho de otro modo, la

---

<sup>143</sup> José María Pozuelo Yvancos, *Op.cit.*, pág. 17.

temporalidad vivida e *irracional* de la toma está destinada desde el principio a su racionalización. Por una parte, es cierto que es por culpa de la mercantilización del arte que exige la sociedad burguesa (o, mejor dicho, la sociedad de masas): la grabación es la que facilita la venta de la toma. Pero, por otra parte, Johnny se ve fascinado también por la temporalidad tecnológica, porque es este tiempo mensurable el que pone en relieve la elasticidad temporal de arte. Por eso, Johnny decía que «solo en el metro me puedo dar cuenta, porque viajar en el metro es como estar metido en un reloj». Eso significa que la experiencia artística del tiempo anormal está definida por la existencia del tiempo monótono de reloj.

Además, la confianza ciega en el arte «irracional» como redentor moderno ante la alienación de la sociedad materialista es igualmente errónea, porque es la propia burguesía que aprovecha el arte «irracional» a cambio de la admisión de su autonomía, como ya hemos visto. Por tanto, la idea de que la temporalidad irracional del arte nos libera de la vida «racionalmente» alienada —como la pobreza de Johnny marcada por la hipoteca— no ofrece ninguna perspectiva política ni mucho menos revolucionaria. Si uno supiera vivir de ese modo que propone Johnny, la carencia económica ya no sería una alienación, ya que el arte le permite recuperar su subjetividad plena. Bajo tal condición, la realización de la sociedad económicamente igualitaria o una revolución marxista se alejan. En este sentido, su solución artística es opuesta de la política socialista. Por eso, Peter Bürger señala que la función del arte en la sociedad burguesa es contradictoria:

En la sociedad burguesa, el arte juega un papel contradictorio: al protestar contra el orden deteriorado del presente prepara la formación de un orden mejor. Pero en tanto que da forma a ese orden mejor en la apariencia de la ficción, descarga a la sociedad existente de la presión de las fuerzas que pretenden su transformación.<sup>144</sup>

Desde este punto de vista, la propuesta cortazariana que transmite la historia de Johnny es ambivalente. Por una parte, es obvio que Cortázar presenta, con visible empatía, la imagen de un artista (demasiado) hábil que Bürger critica. Por más que los artistas

---

<sup>144</sup> Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 1987), pág. 104.



—como Johnny— proyecten visiones atractivas en sus ficciones, en realidad, no hacen más que una escapada de la energía que sería capaz de transformar la realidad si no chorreara por el arte. No obstante, Cortázar en tanto que artista se identifica con esta clase de artistas capaces de soñar. Pero, por otra parte, no se debe pasar por alto su mirada crítica sobre el ingenuo concepto del arte «autónomo» a través de la descripción de los personajes que rodean a Johnny. De hecho, Johnny mismo mantiene cierta conexión con la realidad vivida incluso en medio del momento ficcional de interpretación, diciendo: «No creas que me olvidaba de la hipoteca y la religión». Sin embargo, la paradoja es que su vida misma se convierte en una mercancía. Su biografía que escribe Bruno —que es una «grabación» de su vida— lo simboliza irónicamente, y aquí es donde se encuentra la crítica del autor contra la lógica del consumo masivo del arte como una mercancía cultural. Conscientemente o no, la admiración de los que rodean a Johnny lo aliena, encerrándolo en el estado de un producto consumible, identificándolo con la imagen ilusoria de artista sacerdotal, la cual es la que atrae a los consumidores en la sociedad de masas en la que el arte hereda el puesto de la religión de la edad media. El único personaje que se da cuenta de este problema es Bruno, que también participa en la mercantilización y la sacralización de Johnny a través de su escritura. La posición de Bruno es paradójica, porque por una parte no puede abandonar su tarea, en tanto que crítico musical, de presentar al ángel del jazz al público, y por otra parte Johnny, que confía en él, le comenta sin reserva la falta que tiene su libro contradiciendo su función sacerdotal de ofrecer experiencias místicas:

No se puede decir nada, inmediatamente lo traduces a tu sucio idioma. Si cuando yo toco tú ves a los ángeles, no es culpa mía. Si los otros abren la boca y dicen que he alcanzado la perfección, no es culpa mía. Y esto es lo peor, lo que verdaderamente te has olvidado de decir en tu libro, Bruno, y es que yo no valgo nada, que lo que toco y lo que la gente me aplaude no vale nada, realmente no vale nada.<sup>145</sup>

Aparte del problema del «sucio idioma» incapaz de expresar exactamente lo que se debe expresar sin deslizar, que comentaba Paul de Man en el primer capítulo, Johnny tiene un buen motivo para rechazar esa identidad de un carismático casi como ángel artístico.

---

<sup>145</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 356.

Porque el jazzman se da cuenta de que lo que se esconde detrás de esta apariencia mística que todo el mundo adora es la pura maquinaria comercial de la mercantilización, que amenaza incluso su ser mismo. Ante esta situación, Bruno vacila en destruir la jaula de la imagen carismática y perfecta en la que Johnny está encerrado, cosa que sería una traición a sus lectores masivos que quieren consumir la experiencia de tocar al misterio que la vida cotidiana de la sociedad moderna no les ofrece:

Yo había pensado mucho en las posibles modificaciones de la segunda edición [de la biografía de Johnny]. Honrado en la medida en que la profesión permite, me preguntaba si no hubiera sido necesario mostrar bajo otra luz la personalidad de mi biografiado. Discutimos varias veces con Delaunay y con Hodeir, ellos no sabían realmente qué aconsejarme porque encontraban que el libro era estupendo y que a la gente le gustaba así. Me pareció advertir que los dos tenían un contagio literario, que yo acabara tiñendo la obra con matices que poco o nada tenían que ver con la música de Johnny, al menos según la entendíamos todos nosotros. Me pareció que la opinión de gentes autorizadas (y mi decisión personal, sería tonto negarlo a esta altura de las cosas) justificaba dejar tal cual la segunda edición.<sup>146</sup>

Los que rodean a Johnny y a Bruno tienen la mentalidad típica de la sociedad industrial que comercializa hasta lo inmaterial, el fenómeno que ya hemos analizado en relación con la estética cinematográfica. A este respecto, también es significativo el hecho de que el protagonista sea un jazzman, que no se puede deshacer de la grabación —la técnica paralela al cine en tanto que el eterno retorno— a causa de la característica del jazz mismo. Al final, Bruno cede ante la presión de aquellos que no saben ni dudar que sus placenteras experiencias de entrever el misterio musical a través de Johnny sea un fruto de la cosificación de él con la imagen bien diseñada para el gusto de la masa. Por eso, la muerte de Johnny en el desenlace es inevitable para solucionar todas esas paradojas de una vez. La desaparición del jazzman como sujeto deja solo su imagen carismática, que se puede mercantilizar ahora sin causar ningún conflicto con su dueño, permite *grabarlo* en la jaula del eterno retorno.

En resumen, «El perseguidor» es una obra quimérica: por una parte, se encuentra la

---

<sup>146</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 360.

dicotomía ingenua entre lo racional y lo irracional, que ya no es eficiente en nuestra realidad a causa de la estrategia burguesa de negociar con el arte en tanto que elemento inmaterial, místico e «irracional». Por eso, la obra misma, independientemente del planteamiento del autor, genera una dialéctica a través de la introducción de la temporalidad mensurable y «racional» de la grabación que el jazz exige. Pero por otra parte, se expresa una crítica sobre la maquinaria de la mercantilización que comercializa hasta las experiencias artísticas de entrever el misterio, las que consisten en el sacrificio de un carismático que se ve sometido a la cosificación total para crear una imagen ficticia que requieren las masas. Y todo esto radica en la tematización de la técnica reproductiva de la grabación.

Hasta aquí hemos visto cómo la invención de la cámara y su divulgación masiva causaron un gran impacto a la actividad artística, desvalorizando el concepto del arte eterno paradójicamente a causa de su capacidad de detener el tiempo y desmitificando la creación artística a través de su manejo relativamente fácil. En perspectiva global, esta desmitificación y la masificación del arte se desembocan en la corriente ideológica que transforma la sociedad cada vez más laica y igualitaria. Sin embargo, cada artista que se sumaba a esta tendencia podía ser impulsado de varios motivos con maneras diferentes. Pero la fotografía no es la única forma de utilizar la tecnología óptica como arte eternizante: la cinematografía. El cine, a pesar del uso de la misma técnica, tiene una estética bastante diferente que la de la fotografía. Su carácter reproductivo que facilita la repetición nietzscheana sin fin genera la sensación de estar enjaulado en sí mismo. Por otra parte, su recepción entusiástica por las masas pone en relieve la problemática situación del arte de nuestra época, en la que las experiencias artísticas y culturales como algo inmaterial y de alguna manera sagrado se venden de gran escala a causa de la industrialización. Y todo esto tiene que ver con la función conservadora de la técnica reproductiva.

## 2-4. La velocidad y la movilidad: Cortázar y el Futurismo

C'était le cent à l'heure et malgré la rumeur,  
Le charme des journaux enivrait les fumeurs,  
Et bien que le convoi fût ainsi *lancé*,  
Entraîneur aimantant albatros et pigeons,  
A cette allure folle l'express m'avait bercé.

Arthur Cravan, *Langueur d'éléphant*

### 2-4-1. Marinetti y su nueva musa: la Victoria de Samotracia

Sin embargo, la tecnología no solo conserva los acontecimientos como ocurre con la tecnología reproductiva, sino que es también capaz de acelerarlos, un factor que llamó la atención especialmente a los futuristas. Probablemente no es casual que el núcleo del movimiento futurista fuera un italiano que nació en Egipto, es decir, un individuo involuntariamente asociado desde su nacimiento con dos de los lugares más simbólicos del Pasado glorioso. Por eso, Marinetti intentaba acabar de una vez con la vieja obsesión por la eternidad que representaba la capital de su patria con todas sus ruinas y memorias. Aquella manía por la inmortalidad que habían contraído numerosos artistas, especialmente entre los artistas occidentales como Goethe o Keats, entre los cuales el joven Cortázar tampoco estaba exento. Ya hemos visto que Cortázar pasó el primer año de su expatriación voluntaria en Italia tan maravillado que compuso poemas inspirados en objetos en las vitrinas de museos, que no son más que «absurdos mataderos de pintores y de escultores<sup>147</sup>» según el futurista italiano. Harto de esta mentalidad retrospectiva de identificarse con el pasado glorioso pero muerto, Marinetti no duda en criticar severamente el arte institucionalizado, sobre todo, la antigüedad que aumenta el valor de cualquier obra banal:

Ammirare un quadro antico equivale a versare la nostra sensibilità in un'urna funeraria, invece di proiettarla lontano, in violenti getti di creazione e di azione.<sup>148</sup>

En realidad, esta provocación futurista contra el arte canonizado —cuyo valor consiste

---

<sup>147</sup> «Musei: assurdi macelli di pittori e scultori che vanno trucidando ferocemente a colpi colori e di linee, lungo le pareti contese!». Filippo Tommaso Marinetti, *Saggi sul futurismo* (Brindisi: Edizioni Trabant, 2015), pág. 19.

<sup>148</sup> *Ibid.*, pág. 20.

básicamente en su contexto histórico— no es más que un ejemplo de las reacciones comunes entre los movimientos vanguardistas como el Dadaísmo o el Surrealismo, y su gesto denegatorio contra sus predecesores tampoco es inusual. Pero su metáfora de «verter la nuestra sensibilidad en una urna funeraria» puede ser significativa para nosotros. Se trata justamente de aquella urna funeraria grecorromana que simbolizaba el tipo de arte que hemos analizado hasta ahora, en el cual nuestro autor «vertía su sensibilidad» evocando a sus predecesores románticos. Incluso la fotografía se enlista en esta tradición larga que se remonta hace milenios

Además, en lo que concierne a Cortázar, le habría gustado la metáfora de «verter la nuestra sensibilidad en una urna funeraria» al contrario de la intención provocativa de Marinetti, ya que aquel estaba fascinado por las urnas grecorromanas hasta tal punto que escribió tres poemas sobre ellas como hemos visto en el primer capítulo. De todas maneras, para Marinetti la inmovilidad museística de las urnas silenciosas fue una buena metáfora del arte institucionalizado que él consideraba ya muerto. Y si veía la muerte en la inmovilidad del arte museístico, no es nada extraño que encontrara potencialidad en movimientos violentos y veloces a fin de reanimar el arte y la literatura:

La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.<sup>149</sup>

Fijémonos en el contraste que plantea el futurista entre la literatura tradicional y su estética. La trinidad criticada de la inmovilidad, el éxtasis y el sueño es una descripción perfecta de «Oda a una urna griega» de Keats, una de las referencias más importantes a partir de las cuales hemos comenzado nuestra investigación. Es decir, lo que niega el Futurismo no es otra cosa que la corriente literaria que hemos analizado hasta ahora. Y como es natural, su propia estética se caracteriza por elementos contrarios de esa trinidad clásico-moderna: la velocidad, la indiferencia y el insomnio. Lo importante es que esta caracterización futurista sea inseparable de la realidad tecnológica. En el nivel

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, pág. 18.

práctico, porque el ritmo cada vez más acelerado que experimentamos en nuestra vida urbana es resultado del avance tecnológico. Y en el nivel teórico, la que desmiente el sueño de los visionarios no es sino la ciencia. Dicho de otro modo, la ciencia es un insomnio filosófico. Y esta filosofía de la Naturaleza, en la que se basan todas las tecnologías, es indiferente a la humanidad como ya hemos visto en el segundo apartado de este capítulo.

Naturalmente, su concepto de la belleza ya no puede ser algo tradicional como la belleza de la urna keatseana que causa una epifanía, contra la cual los futuristas intentaron oponer la suya de acuerdo con su teoría y su realidad.

Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia.<sup>150</sup>

La esencia de la estética futurista es el descubrimiento de la belleza en la funcionalidad. De otro modo, los tubos gruesos y serpentinos o gases de escape no podrían ser adornos. Y este espíritu *insomne* —en el sentido de que no se dejan su juicio de la lógica funcional a la mano de la ilusión ensoñada— se evidencia en la comparación concisa entre la belleza automovilística y la Victoria de Samotracia: la belleza de la velocidad que sostienen los futuristas no es algo visual, del mismo modo que la de aquella estatua de la diosa griega que carece de la parte más simbólica de la belleza retiniana, la cara. En pocas palabras, el criterio estético de los futuristas sustituye la belleza sensorial por la funcional, Venus por Victoria. Esta propuesta futurista se orienta en la dirección precisamente contraria de los románticos, que exigían su autonomía para estar exentos de la lógica progresista y funcional de la burguesía, y abogaban la belleza sin utilidad. Eso refleja la situación en la que se encontraban Marinetti y sus camaradas. Fundado en la época en la que los románticos ya se habían incorporado al sistema burgués como señalaba Bürger, pero muchos años antes de que comenzaran los movimientos vanguardistas como el Dadaísmo y el Surrealismo que se desarrollaron como reacción a

---

<sup>150</sup> *Loc. cit.*

la Primera Guerra Mundial, el blanco principal del ataque futurista fue inevitablemente la estética romántica. Por eso, su estrategia consiste en el abandono de la función mística que era un tributo impuesto por la sociedad moderna que necesita complementar la realidad demasiado materialista con mercancías culturales. En consecuencia, los futuristas alaban la estética funcional que se encarna en la Victoria de Samotracia a fin de rechazar la tarea de crear el aire parareligioso. Sin embargo, eso no significa que sus propias obras sean utilitarias, ya que sus productos no son máquinas que se sirvan para fines prácticos, sino que son meras imágenes, que en realidad no tienen ningún valor funcional. De aquí, los futuristas corren el riesgo de perder su razón de existir. Ellos mismos contradicen su propio credo de la Victoria de Samotracia, necesitando la autonomía de «el arte por el arte» sin utilidad, del mismo modo que sus predecesores. Probablemente esta inquietud fue uno de los motivos que los precipitaron al fascismo, que les dio una función social, aunque sea de propagandistas de la ideología megalómana.

La incorporación de los futuristas, siendo intelectuales, al fascismo es indisculpable, y de hecho el Futurismo se convirtió en una memoria oscura que los vanguardistas dejaron en la cartografía filosófica de la posguerra. Pero no por eso debemos cerrar los ojos ante sus huellas, que siguen presentes. Uno de los dominios en los que se arraiga la continuidad con ellos será la arquitectura, que es inevitablemente utilitaria, funcional, aunque puede ser artística al mismo tiempo. Para los arquitectos es impensable el negocio que hicieron los románticos con la burguesía, dado que su prioridad es facilitar la vida cotidiana a la gente y es secundario ofrecerle experiencias excepcionales. Además, ante la destrucción devastadora que dejó la Segunda Guerra Mundial, hubo una necesidad urgente de la reconstrucción en la que la utilidad tenía más peso que la decoración. Por eso, la arquitectura contemporánea no experimentó aquella autocensura para exorcizarse de la sombra fascista que ocurrió en otros dominios como la filosofía o la historiografía. De modo que es probable que el espíritu futurista corra bajo la piel de las construcciones diseñadas por Le Corbusier —la generación siguiente de Marinetti y que es misteriosamente exento de acusación a pesar de haber sido partidario del régimen de Vichy—<sup>151</sup>. En todo caso, los edificios relativamente «funcionales» de hoy en día, en

---

<sup>151</sup> Ramón Pico Valimaña señala que Le Corbusier tuvo la misma experiencia aeronáutica que la de Marinetti: «En estos momentos la experiencia del vuelo es aun incómoda, sacudida y veloz, aunque

comparación con los de la arquitectura neoclásica o de la historicista, están contruidos sobre la lógica de la Victoria de Samotracia y no la de Venus. Pero el tema de arquitectura lo profundizaremos en el último capítulo.

Otro factor futurista con el que podemos detectar la continuidad con los pensamientos contemporáneos es, paradójicamente, en relación con el feminismo. A simple vista, eso debe parecer imposible, a juzgar por la misoginia expresada en sus textos como «Manifiesto del futurismo»<sup>152</sup>. Sin embargo, si tenemos en cuenta que una de las primeras tareas más importantes del feminismo era reclamar el reconocimiento del papel social de las mujeres —que se encontraban encerradas en el rol doméstico o el de la musa que los románticos adoraban—, nos damos cuenta de que el pensamiento futurista no es incompatible con el feminismo. En realidad, la retórica de la Victoria de Samotracia que propone Marinetti encaja en el planteamiento feminista de su época, mejor que la de la Venus romántica. De hecho, Claudia Salaris afirma: «En suma, es la *vamp dannunziana*, la *femme fatale* de la literatura simbolista y del cine mudo de época la que Marinetti intenta rechazar, con toda la vieja retórica del eterno femenino, obsesión y astilla clavada de los poetas<sup>153</sup>». Tampoco debemos pasar por alto la participación de las poetisas futuristas, como Mina Loy o Valentine de Saint-Point, que intentaron modificar el movimiento desde el punto de vista feminista<sup>154</sup>.

De modo que no es extraño que el Futurismo tenga un concepto bastante peculiar con respecto a la belleza femenina. En efecto, la novela de Marinetti *L'alcova d'acciaio* muestra un fenómeno curioso respecto al tema de la belleza femenina y la tecnología, que forma un buen contraste con la imagen que presenta Cortázar sobre el mismo tema. Así que, primero, leamos la novela de Marinetti. En un capítulo de esta novela,

---

tremendamente estimulante, posee todos los efectos de una poderosa droga concentrada [sic.] en el olor de benceno, el sonido de los motores o el perfecto movimiento mecánico de las hélices. Y es así como lo recibirán personajes como Marinetti, D'Annunzio, Kamensky o el propio Le Corbusier». Ramón Pico Valimaña, *Robert Smithson: Aerial Art* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013), pág. 43.

<sup>152</sup> «Noi vogliamo [...] combattere contro il moralismo, il femminismo [...]». Filippo Tommaso Marinetti, *Op. cit.*, pág. 19.

<sup>153</sup> «Insomma, è la *vamp dannunziana*, la *femme fatale* della letteratura simbolista e del cinema muto d'epoca ciò che Marinetti intende rifiutare, con tutta la vecchia retorica dell'eterno femminile, ossessione e chiudo fisso dei poeti». Claudia Salaris, *Marinetti: Arte e vita futurista* (Roma: Editori Riuniti, 1997), pág. 99.

<sup>154</sup> Salaris señala que Saint-Point consiguió una alta valoración de Marinetti, *Ibid.*, pág.120-121.



Marinetti describe su coche blindado como si fuera su amante.

Non conoscete la mia nuova amante? Ve la presenterò. Intendiamoci, quella preferita, che escluderà tutte le altre e sarà forse definitiva. [...] La mia nuova amante si chiama 74, 7 e 4 fanno 11, il mio numero augurale che mi segue dovunque e mi è più o meno sempre favorevole.

La mia 74 ha una salute di ferro, anzi d'acciaio, una meravigliosa sensibilità, ma blindata. E' capace d'offendere e d'uccidere. Mentre è assai difficile ferirla mortalmente. La conobbi ieri nel cortile della caserma di S. Benigno. Mi aspettava in riga con le sue sette compagne che le rassomigliano come sorelle. Con delle differenze però importanti. Sono tutte donne autoblindate color verdone scurissimo, tutte armate.

Ma la mia è la più agile di tutte, ha un cuore-motore più forte, e il fuoco delle sue ironie mitragliate non ha debolezze nè distrazioni. Fu la sorte a designarmi come compagno della bella 74. Subito le baciai i fianchi d'acciaio, la grande palpebra metallica e lei mi ringraziò con un mezzo giro della sua cupola ornata d'un fascione tricolore. Volli, allora, penetrare nella sua anima. Tutta affettuosa, la mia 74 mi aprì sportello destro e sportello di sinistra cosicchè occupando il seggiolino della sua velocità giù per la strada tortuosa che scende al porto di Genova. Sento la gioia gonfiare le arterie della mia 74 che mi porta cantando. [...] <sup>155</sup>

El futurista presenta su autoblandada 74 con cariño, personificándola como si fuera una mujer amada. Pero obviamente Marinetti no deja su estética funcionalista a pesar de la personificación. Su musa sigue siendo la Victoria de Samotracia, cosa que se entiende por descripciones como «costados de hierro» o «párpado metálico», que evocan una imagen quimérica de cuerpo humano maquinizado que representa la lógica del funcionalismo industrial. En realidad, no es tan sorprendente que la amante futurista llegue a ser quimérica, porque la estatua de la Victoria de Samotracia ya lo es, llevando unas alas en su dorso que representan su capacidad de desplazamiento libre. La única diferencia es que la Nike futurista está maquinizada. La velocidad vertiginosa que entusiasmó a Marinetti es inalcanzable con alas ornitológicas, y su motor debe estar compuesto inevitablemente por mecanismos inorgánicos. En consecuencia, su musa acaba tomando la forma de un androide hecho de acero para transmitir poéticamente la idea de nueva belleza en el contexto amoroso.

---

<sup>155</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *L'alcova d'acciaio* (Vignate: Start Press, 2019), pág.60-61.

Sin embargo, esta imagen de androide femenina no es una originalidad futurista. Es un motivo artístico que tiene una larga tradición que comenzó mucho antes de la aparición del Futurismo. Al contrario del cliché de asociar la mujer con la Naturaleza, la combinación de mujer-máquina se volvió un motivo preferido entre los artistas ya a partir del siglo diecinueve, según Andreas Huyssen:

Mientras que los fabricantes de androides del siglo dieciocho no parecían tener una marcada preferencia por un sexo en particular (el número de androides masculinos y femeninos es más o menos similar), es asombroso el comprobar hasta qué punto la literatura posterior prefiere las mujeres-máquina en lugar de hombres-máquina.<sup>156</sup>

El crítico alemán adelanta su análisis sobre este fenómeno moderno desde el punto de vista feminista, señalando que esta figura de mujer-máquina representa una otredad potente contra la sociedad masculina.

Los miedos y angustias perceptivos que emanan del poderío de las máquinas son fundidos y reconstruidos en los términos del temor masculino por la sexualidad femenina [...] Si bien se había considerado que la mujer tenía con la naturaleza una relación más cercana que el hombre, la naturaleza misma, desde el siglo dieciocho, había comenzado a ser interpretada como una máquina gigantesca. Mujer, naturaleza y máquina eran ahora una red de significados con una cosa en común: la otredad. Su mera existencia suscitaba temores y amenazaba la autoridad y el control masculinos.<sup>157</sup>

Desde esta perspectiva, resulta interesante el uso de la figura de mujer-máquina en *L'alcova d'acciaio*. Al contrario de los artistas a quienes se refiere Huyssen, la intención de Marinetti consiste en amenazar la autoridad «pasadista» —que es patriarcal— con la ayuda de su amante maquinizada, que es una otredad combatiente y victoriosa. Para los futuristas, la otredad incontrolable que simboliza la máquina femenina es una fuerza casi militante «capaz de ofender y de matar» para destruir un sistema anquilosado basado en la estructura patriarcal. En este sentido, su estética de la Victoria de Samotracia se puede interpretar como una mezcla del feminismo con el

---

<sup>156</sup> Andreas Huyssen, *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006), pág. 131.

<sup>157</sup> *Ibid.*, pág. 132.

militarismo, al menos en este capítulo del libro futurista.

Pero, por otra parte, el mismo libro ya lleva el germen de otra estética problemática que llegará a desembocar en la furia fascista. Casi al final de la novela, Marinetti muestra extrañamente su preferencia por una visión muy «pasadista» en cuanto a la imagen femenina, que es casi contraria de la de la Victoria de Samotracia. Lo que ocurre es que su vuelta al simbolismo tradicional sobre la belleza femenina se realiza con una pirueta poética bastante curiosa:

— Sono io, son io che ti bacio! urrrla la mia blindata 74— Sono io che ti bacio! Io sono la bocca d'acciaio veloce che scivola sulle morbide colline del tuo seno, sulle ben tornite montagne delle tue spalle, baciandoti tutta, avidamente, con lussuria! Sono io che ti bevo e mangio tutta di baci minutissimi rapidissimi, Italia mia, donna-terra saporita, madre-amante, sorella-figlia, maestra d'ogni progresso e perfezione, poliamorosa – incestuosa, santa – infernale – divina!

In sogno ho ascoltato questa stridenti parole d'amore della mia blindata. Ma bruscamente morso dalla gelosia urlo:

— Via! Basta! non facciamo scherzi! Non ti permetto queste libertà! E' mia, è mia, comprendi? E' tutta mia, l'Italia bella! E' da tempo, da tempo, da tempo che l'amo, d'un amore preciso – confuso, eterno – istantaneo! [...]

Non bisticciamoci, mia cara 74! Non sei una bocca! Tu sei l'alcova d'acciaio veloce, creata per ricevere il corpo nudo della mia Italia nuda, che ora, con grazia, per i graziosissimi piedi trascino dentro, dentro, dentro di te! E' già dentro, e fra le mie braccia!<sup>158</sup>

Es visible que Marinetti se ha convertido al viejo cliché de la Madre Tierra. Las descripciones como «mórbidas colinas de tu seno», «torneadas montañas de tus espaldas» que comparan el cuerpo femenino con la geografía lo testimonian. Pero esta conversión conlleva una competición extraña entre el poeta y la musa de la velocidad, que una vez era su amante. Ahora el futurista y el coche blindado se vuelven rivales por ganar el amor de la Italia querida, y finalmente el poeta sentencia que su antigua musa acaba reduciéndose a la mera «alcoba de acero» nupcial para él y su nueva amante. Esta degradación de la diosa de la velocidad al mero espacio utilitario a favor de la patria

---

<sup>158</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Op. cit.*, pág. 214-215.

divina simboliza la decisión de Marinetti de convertir su propia estética futurista en mera herramienta para satisfacer el viejo pensamiento bastante «pasadista»: la ilusión de la gran nación en tanto que madre tierra. Este retorno a la pasión decimonónica por el amor nacionalista, pero con la destructividad desmesurada que otorga la Victoria de Samotracia, culmina en el grito de los pueblos compatriotas del autor:

— Vivaaaa! Vivaaaa! l'Italia! Dan dan dan. Han ragione quei villaggi di acclamare, elogiare la mia amante divina! Tanto bella così, assopita! Ma un po' stanca per i troppi baci e le carezze accanite! Giovane, fresca, come prima della schiavitù. Languidamente ha concesso il suo corpo al massaggio sapiente della nostra offensiva. Abbiamo subito ottenuto la rimozione delle piccole rughe che deturpavano i suoi fianchi. Le nostre ruota ora premono come pollici veloci sulla sua pelle ancora un po' insensibilizzata da un anno di nefasta cocaina. Il massaggio fu in un primo tempo feroce. A cannonate, sì, a cannonate praticammo nella palpebra destra istriana il taglio d'una piega sovrabbondante di tessuto, poi ricucimmo i margini della ferita con punti fitti e sottilissimi di spie.<sup>159</sup>

La descripción de este fragmento evoca una escena amorosa de caricias en el cuerpo de su nueva amante. Sin embargo, en realidad es una metáfora poética de una operación militar con su coche blindado —que una vez era su musa—, sobre la tierra de la Italia irredenta en la que participó Marinetti mismo durante la Primera Guerra Mundial<sup>160</sup>. A esta altura su estética de la imagen femenina llega a combinarse con el nacionalismo militar, que acabará en el fascismo. La paradoja es que fue el propio Marinetti quien condenó la ilusión vana por el glorioso pasado, canonizado pero muerto. Por eso fundó el movimiento futurista. Pero, al alabar la vieja diosa de tierra en la que se proyecta su sueño de la gran Italia, un sueño que se inspira en el poderoso Imperio Romano, se traiciona a sí mismo como futurista. Al final, se vuelve tradicionalista en su pensamiento.

En suma, Marinetti es un poeta bastante contradictorio: por una parte escupe a las reliquias del Imperio Romano que se encuentran en los museos, que son institutos fundados por el poder dominante para someter la cultura y el arte bajo su control. Y al

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, pág. 215.

<sup>160</sup> Sobre su experiencia en la frente y la obsesión por la tierra irredenta, véanse las pág.180-211 del libro citado de Claudia Salaris.

mismo tiempo se compromete con el nacionalismo megalómano que se inspira en el pasado glorioso. Esa coexistencia de la Victoria de Samotracia veloz y la madre tierra inmóvil es la que simboliza la extraña mezcla del espíritu innovador y la insistencia conservadora de los futuristas. Pero cuando subordinan la primera a la segunda comienza su destino desastroso hacia el fascismo. Ya que esta subordinación del motor innovador al pensamiento conservador implica el uso de la nueva potencia desmesurado a beneficio del viejo modelo social que ya se está caducando. Es algo filosóficamente muy reaccionario con una herramienta muy avanzada.

#### **2-4-2. La imposibilidad de ser futurista marinettiano en Argentina**

Todo esto puede ilustrarse con el modo en que Cortázar trata el tema de la belleza femenina y la tecnología en su cuento «Final del juego», en el que podemos testimoniar cómo el contexto local de Argentina transforma la experiencia futurista de Europa. «Final del juego» es relatado a través de la boca de una niña que suele jugar con sus dos hermanas primas, Holanda y Leticia, la última de las cuales padece de una parálisis que le causa dolor de vez en cuando y, por tanto, es la protagonista trágica del cuento. Son tan traviesas que siempre escandalizan a su familia con juegos revoltosos, entre los cuales hay uno que las entusiasma: es el juego de «estatuas y actitudes<sup>161</sup>». «Las actitudes» consisten en quedarse inmóvil representando posturas como la vergüenza o el miedo, mientras que «las estatuas» consisten en mantenerse rígida con ornamentos como si fuera una escultura. Lo ingenioso de este juego es que lo hacen en un terreno al lado de las vías ferrocarriles para que los pasajeros las contemplen mientras los trenes pasan rápido. Un día, las tres reciben una carta echada por la ventana del tren, en la cual se lee un mensaje de un hombre llamado Ariel, que las alaba, cosa que provoca una competición entre tres niñas y comienzan a intentar hacerse estatuas más bellas, torciéndose sus cuerpos y engalanándose con más ornamentos. Pronto, las tres descubren que Ariel está interesado por Leticia más que en las otras, y cuando reciben un papelito tirado en el que consta «La más linda es la más haragana<sup>162</sup>» —que se refiere a Leticia, quien es incapaz de moverse libremente—, la situación provoca celos a

---

<sup>161</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 516.

<sup>162</sup> *Ibid.*, pág. 518.

las otras dos y el orgullo de Leticia. Probablemente, la trama de este cuento está inspirada en el mito griego de la manzana de oro destinada a «la diosa más hermosa», el título que reclaman Hera, Atenea y Afrodita riñéndose. Zeus, escandalizado de la disputa entre tres diosas, decide encomendar el juicio al príncipe troyano Paris, que se corresponde con Ariel en el cuento. De hecho, Cortázar se refiere al nombre de Troya al describir un caos que han causado la narradora y Holanda tirando agua hirviendo a su gato («La cosa es que ardía Troya, y en la confusión coronada por el espléndido símbolo de tía Ruth [...]»<sup>163</sup>). Además, hay un momento en que Leticia se hace una estatua de Venus (Afrodita) al lado del ferrocarril, la cual ganó la manzana de oro en el mito. Por otra parte, a Ariel lo trae el tren veloz, del mismo modo que a Paris lo llevó Hermes, el protector de los viajeros que recorre con sus sandalias aladas. En resumen, Leticia encarna la estética inmóvil casi fotográfica con su endurecimiento corporal causado por su parálisis y su belleza visual, sobre todo cuando posa como si fuera una estatua, mientras que Ariel transmite otra alternativa relacionada con la movilidad técnica, futurista, con la velocidad ferroviaria. A este respecto, la historia de «Final del juego» se basa en el mismo contraste que planteaba Marinetti en *L'alcova d'acciaio*. Sin embargo, el cuento cortazariano es fundamentalmente diferente del libro futurista. ¿Por qué? Para entenderlo, tenemos que revisar brevemente la historia del uso poético del ferrocarril.

Antes que nada, hay una cosa que se debe recordar: los futuristas no fueron los primeros en el uso del motivo ferroviario y automovilístico como el símbolo del futuro próspero. Son los progresistas quienes se anticiparon a este respecto. En nuestro análisis, no haremos una lectura profunda de sus obras, porque suelen estar teñidas de un doctrinarismo que reduce su valor literario. Sin embargo, vale la pena echarles un vistazo para entender mejor la peculiaridad del movimiento futurista. Un ejemplo representativo de esa ideología progresista sería el siguiente poema del autor occitano Antoine Bigot:

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, pág. 513.

### Le Machiniste

Allons ! chauffeur, à ta place ;  
Du charbon ! — Qu'un feu d'enfer  
Chauffe ma machine et fasse  
Haleter ses flancs de fer !

Le lourd roulier qui chemine,  
Vainement nous crie après ;  
Le roulier, c'est la routine ;  
Le railway, c'est le progrès.

Le coche est fait diligence, —  
Mais de ses chevaux ardents,  
Le pied s'arrête en présence  
Des plus petits accidents.  
Rien n'arrête ma machine,  
Torrent, coteau, plaine ou grès ;  
Le coche, c'est la routine ;  
Le wagon, c'est le progrès.

La vapeur, l'imprimerie  
Avec l'électricité,  
Dans une même patrie  
Enserrent l'humanité.  
Une parole divine  
S'échappe de leur congrès :  
La haine, c'est la routine  
Et l'amour, c'est le progrès !<sup>164</sup>

El objetivo del autor es muy claro: convencer a los lectores de la superioridad de la

---

<sup>164</sup> Antoine Bigot, *Œuvres complètes de A. Bigot : poésies patoises et françaises* (Nîmes: C. Lacour, 1997), pág. 364-365.

visión progresista ante la vida rutinaria pre-moderna, que encarnan respectivamente la locomotora y la diligencia. Y esta dicotomía tan tajante y simplista —que se resume en los últimos dos versos— es la que causó la rebeldía romántica en su época. Sin embargo, desde este eslogan dicotómico, «el odio es la rutina, el amor es el progreso», se llega involuntariamente a una síntesis, a pesar de la intención del poeta. Porque si lo pensamos bien, el movimiento de la fuerza motriz de la locomotora es el recorrido del pistón, que en seguida se convierte en la rotación de las ruedas, que son periódicas y «rutinarias». Es decir, el movimiento progresivo de la locomotora, en realidad, es una transformación de otro movimiento cíclico. Recordemos que la estética del cine suscita la sensación de vivir dentro del eterno retorno, puesto que todos los movimientos en la pantalla se reducen en la rotación monótona de la película. Y si la carrera de la locomotora también se origina en el mismo tipo de movimiento, entonces ¿cómo podemos sostener que su progresividad esté exenta del encarcelamiento nietzscheano, a diferencia del cine? Además, la cinematografía tiene una relación profunda con el ferrocarril desde su nacimiento. Ana Pol señala:

La rueda está presente en prácticamente todas las máquinas construidas en la revolución industrial y, claro está, en los despliegues tecnológicos del mundo fotográfico, y no me refiero tan solo al aparato. De hecho, es Leland Stanford, uno de los cuatro grandes magnates del ferrocarril en EE. UU., el que apoya económicamente a Muybridge [el inventor del zoopraxiscopio, el prototipo de la cinematografía] para que perfeccione su técnica fotográfica [...]<sup>165</sup>

De modo que la dicotomía progresista de Bigot está destinada a desaparecer desde el principio. Pero lo importante es que esta conexión sintética de los dos tipos de movimiento se aplique no solo a los discursos progresistas, sino también a los pensamientos futuristas. Hemos mencionado que en el discurso belicoso de *L'alcova d'acciaio* hay una extraña mezcla de las dos diosas opuestas, la Victoria de Samotracia y la madre tierra. Pero en realidad, esta mezcla no es otra cosa que una paráfrasis de la síntesis involuntaria de la dicotomía entre el progreso y la rutina que plantea Bigot: mientras la Victoria de Samotracia es diosa de nuevos vehículos tecnológicos como el

---

<sup>165</sup> Ana Pol, «Rebobinaciones: apuntes sobre las relaciones entre tiempo y movimiento en la imagen y la performance» en *El efecto Phi: 14 ensayos sobre la imagen fotográfica y cinematográfica* (Madrid: Modernito books, 2017), pág. 100.



coche o la locomotora, la vieja madre tierra representa la estética nietzscheana, dado que la Tierra es un planeta que se gira (casi) monótonamente. Pero el motor de la Victoria de Samotracia es, en realidad, la rotación de ruedas que sigue el principio cinematográfico y astronómico de la madre tierra. Por lo tanto, la lectura comparatista del poema progresista con el texto futurista nos da la lección de que la aparente libertad del desplazamiento puede ser una ilusión engañosa que nos hace olvidar el verdadero estado rutinario en el que estamos atrapados. Y en nuestra sociedad industrial, la rueda es un buen símbolo de la combinación de la nueva libertad aparente y la oculta restricción nietzscheana.

Pero el tema del tren parece ser un tema poético tan atractivo que varios poetas lo utilizan creando su propia versión de metáforas, analogías o conceptos, inspirados en ese transporte. Entre ellos destaca Arthur Rimbaud, que retoma el mismo motivo con una noción más moderna, que tiene mucho que ver tanto con el libro marinettiano como con el cuento cortazariano:

#### RÊVÉ POUR L'HIVER

L'hiver, nous irons dans un petit wagon rose

Avec des coussins bleus.

Nous serons bien. Un nid de baisers fous repose

Dans chaque coin moelleux.

Tu fermeras l'œil, pour ne point voir, par la glace,

Grimacer les ombres des soirs,

Ces monstruosités hargneuses, populace

De démons noirs et de loups noirs.

Puis tu te sentiras la joue égratignée...

Un petit baiser, comme une folle araignée,

Te courra par le cou...

Et tu me diras : « Cherche ! » en inclinant la tête,

— Et nous prendrons du temps à trouver cette bête

— Qui voyage beaucoup...<sup>166</sup>

La escena amorosa en una cabina de vagón se superpone sobre la imagen monstruosa de los trenes —como demonios y lobos negros, un simbolismo obvio de la oscuridad—, y los besos que se posan como una araña que teje su nido, que evoca también la red ferroviaria que se extiende por el terreno como una telaraña, un planteamiento bastante parecido al de Marinetti, que superponía la escena amorosa de caricia sobre la batalla para conquistar la tierra irredenta con una tropa de coches blindados en *L'alcova d'acciaio*. En el poema de Rimbaud, el que besa se convierte poéticamente en un tren-araña, atrapando en su nido a su amante, que corresponde con el terreno. Esta coincidencia en el uso de la misma superposición poética entre dos poetas de índoles tan diferentes no puede ser pura casualidad, sino que se debe atribuir al carácter del tema que comparten: estos medios de transporte de alta velocidad amplían actividades humanas hasta la dimensión kilométrica, que acaba por crear la metáfora romántica de la aventura con la madre tierra. Dicho de otro modo, la experiencia de viajar con los vehículos rápidos crea una nueva relación con la tierra, que por su parte se ha convertido en un espacio para explorar. Pero aquí tenemos que detenernos un momento. ¿Realmente podemos alabar este engrandecimiento del sujeto como explorador de la dimensión geográfica? Al analizar el poema de Bigot, hemos descubierto que la libertad ilusoria de la Victoria de Samotracia puede ser engañosa a causa de su inseparabilidad de la lógica de la madre tierra. Y ahora con la imagen romántica de Rimbaud sobre el ferrocarril y la tierra podemos sacar otra explicación del mismo problema, si introducimos el punto de vista político: las vías, tanto ferroviarias como automovilísticas, son planeadas por el Estado para cumplir su función arterial de la circulación de mercancías, obreros y consumidores de manera eficiente, conectando las ciudades, que son órganos estatales. Es por esta perspectiva por la que Félix Duque llega a la conclusión de que «[...] con el ferrocarril nacen las naciones europeas<sup>167</sup>». Además, este proyecto logístico del estado contribuye también al desarrollo de la identidad nacional, porque la experiencia del desplazamiento interurbano es crucial para que el pueblo se identifique con el colectivo mucho más grande que el pequeño círculo

<sup>166</sup> Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes* (París: Gallimard, 1972), pág. 31-32.

<sup>167</sup> Félix Duque, *Filosofía de la técnica de la naturaleza* (Madrid: Tecnos, 1986), pág. 275.

de la vecindad medieval. La liberación del pueblo del pequeño radio de actividad, que determinaba su mundo medieval, significa su incorporación al nuevo orden de la nación moderna. Por lo tanto, los viajeros que se creen exploradores libres, en realidad están atrapados inconscientemente en la gran telaraña estatal. Obviamente uno puede deslizarse atravesando las fronteras, pero eso no es más que un salto de una telaraña a otra. De manera que el trayecto del movimiento futurista que se aproximó al nacionalismo y en seguida se incorporó en el fascismo ya estaba trazado en cierto modo. Y aunque no sea lícito pensar que su entusiasmo por los nuevos transportes fuera un síntoma obvio de su degradación en tanto que movimiento artístico, podemos pensar que había una relación entre su temática y la política. Por suerte, Rimbaud no se dejó enredar en esta trampa fascista, tal vez porque su viaje ferroviario con Verlaine acabó con un fracaso y puso proa al vagabundo marítimo, que todavía transmitía el espíritu aventurero por su inseguridad, por su lentitud respecto a las distancias náuticas y por su carácter inevitablemente internacional, aunque aquellas rutas de navegación eran un resultado de la ambición imperialista. De todas maneras, tanto el poema de Rimbaud como el de Marinetti son una relectura poética de la realidad social que se sitúa en la extensión de los planteamientos estatales cuyo origen se remonta al progresismo. Y no debemos olvidar que detrás de ellos acecha la rotación nietzscheana que nos encarcela.

Pero desde este punto de vista, «Final del juego» es algo excepcional. Antes que nada, porque Argentina no es una nación europea que naciera con el ferrocarril. El historiador argentino Raúl Scalabrini Ortiz dice:

[...] Las líneas fueron trazadas con un sentido ajeno a las conveniencias nacionales, porque su estudio, planeamiento y financiación fueron ofrecidos a los extranjeros por razones ajenas a la política ferroviaria y a la capacidad financiera de la República.

Con el correr de los años y el aumento de la riqueza, fue acrecentándose y extendiéndose, hasta constituirse en un poder dotado de armas más eficaces que el mismo gobierno nacional.

El ferrocarril extranjero extendió el área comercialmente cultivable con cereales y el perímetro de las paraderas aprovechables para la cría del ganado, pero impidió sistemáticamente el comercio interior y las industrializaciones locales. El ferrocarril fue el arma primordial de que se valieron los extranjeros para sofocar todo progreso que de alguna manera pudiera hacer vaciar su hegemonía. Fueron, los nuestros, ferrocarriles coloniales destinados a mantenernos en la rutina sin salida del

primitivismo agropecuario. Tal es la triste consecuencia que se deduce de nuestra historia ferroviaria, y tal fue la misión para la cual fueron construidas.<sup>168</sup>

Es decir, las redes ferroviarias de Argentina fueron trazadas y construidas a beneficio de la hegemonía extranjera —principalmente la de Inglaterra, según Scalabrini Ortiz<sup>169</sup>— y no para el desarrollo de Argentina en tanto que nación moderna, a diferencia de las de los países europeos. De hecho, la compañía Ferrocarril Central Argentino, cuya vía es la escena del cuento, fue financiada por capitales ingleses<sup>170</sup>.

Seguramente la movilidad interterritorial que ofrecía la construcción de estas vías al pueblo argentino aportó, hasta cierto punto, a la formación de la identidad nacional después de la época tumultuosa en el Cono Sur del siglo XIX. Pero la ilusión de ser exploradores que debían sentir los viajeros argentinos no está determinada ni siquiera por su propia patria. La que determina la personalidad de Ariel es este proceso paradójico de la modernización de Argentina y la formación del pueblo argentino en tanto que colectivo nacional. Por eso, Ariel no se comporta ni como explorador del terreno ni como amante apasionado. En lugar de imaginar una relación amorosa con la tierra —la visión compartida entre Rimbaud y Marinetti—, Ariel, sentado en un vagón del tren mirando hacia fuera, presta su atención a las tres niñas al lado de la vía, que no son más que puntos minúsculos en comparación con la dimensión geográfica que ofrece el tren. Pero es algo lógico, porque su musa no puede ser la gran madre-tierra-nación, por culpa del imperialismo, que separa el pueblo latinoamericano de su territorio. El motivo de sus gestos poéticos son las hijas burguesas que juegan el papel de las diosas grecorromanas, una imitación de la mitología tan lejana geográficamente, temporalmente, y culturalmente. Las niñas, por su parte, piensan, convencidas, que Ariel va a algún colegio inglés en tren —una anécdota que metaforiza la situación ferroviaria (económica y política) de la Argentina de aquel entonces—, cosa que él

---

<sup>168</sup> Raúl Scalabrini Ortiz, *Historia de los ferrocarriles argentinos* (Buenos Aires: Fabro, 2013), pág. 21-22.

<sup>169</sup> La aversión contra el imperialismo británico es muy visible a lo largo del libro de Scalabrini Ortiz, de la que podemos deducir el predominio de pensamientos antibritánicos entre los intelectuales argentinos de la época. Por eso, no es extraña la tendencia pro-nazi de los gobernadores argentinos, de Perón a los dictadores militares. Pero de eso hablaremos en el tercer capítulo.

<sup>170</sup> Sobre la historia del Ferrocarril Central Argentino, léase el capítulo de «Historia del Ferrocarril Central Argentino» del mismo libro. *Ibid.*, pág. 95-195.

mismo desmentirá al conocerlas. En resumen, detrás de las escenas fantásticas que crean los protagonistas se entrevé la sombra de las manos ajenas que escriben guiones. Esta sensación mezclada de la atracción por la novedad extranjera y la inquietud por falta de lo propio es algo que tienen en común los países no europeos que realizaron el proceso de la modernización con atraso y bajo la presión internacional. La historia de este cuento refleja esta circunstancia en la que incluso el mito nacional que debería unificar el pueblo, en realidad, no es suyo.

Pero obviamente, esta lectura que hemos hecho hasta ahora no es la única, y de hecho es innegable que nos hemos centrado demasiado en el punto de vista materialista, para entender este cuento que tiene algo mucho más emocionante. Al final del cuento, Leticia se muere a causa de su enfermedad. Pero este desenlace nos da la sensación de que todos los personajes que la rodean jugaban, conscientemente o no, para que Leticia experimentara la felicidad de ser la princesa elegida (por más banal que sea esa idea demasiado «pasadista») y de ser envidiada, al menos una vez antes de morir. Por eso el título del cuento es «Final del juego», un juego ilusorio en el que Leticia muere como Venus. Al contrario del libro marinettiano que se enfoca únicamente en la perspectiva y la teoría del autor, Cortázar opta por transmitir simpatías humanas aprovechando la temática vanguardista.

### **2-4-3. «La noche boca arriba»: hoy, como el futuro del pasado**

Otra obra cortazariana con la que el escritor argentino se aproximó más a la estética propiamente marinetiana sería «La noche boca arriba», a pesar de que muchos críticos se obsesionan con la interpretación de su onirismo<sup>171</sup>. El protagonista del cuento es hospitalizado a causa de un accidente de tráfico al correr en su motocicleta por la calle. Intentando evitar a una peatona que cruzaba la calle, pierde el equilibrio y cae al suelo. Algo insólito le acontece cuando empieza a sufrir una serie de pesadillas intermitentes en las que el protagonista era un aborígen tribal que huía de los guerreros

---

<sup>171</sup> Por ejemplo, Evelyn Picon Garfield sostiene: ««La noche boca arriba» es uno de los cuentos en que se exhibe con mejor eficacia el sueño que vacila, en un vaivén constante, con la vigilia para luego acabar con la vigilia, usurparla y aniquilarla». Evelyn Picon Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* (Madrid: Gredos, 1992), pág. 34-35.

aztecas que lo querían capturar para sacrificarlo a sus deidades. Se trata de «la guerra florida», una fiesta sangrienta pero sagrada en la que los aztecas descargan su oscura furia contra sus vecinos extasiándose por la escena del sacrificio ritual. Lo que ocurre a continuación es que, cada vez que el protagonista cae en el sueño, la persecución de los aztecas se intensifica, acorralándolo en un bosque, y al despertar se ve acostado en la cama del hospital, horrorizado de la sensación tan real de la pesadilla. Sin embargo, la fuga del protagonista en el sueño termina cuando los aztecas lo atrapan y lo llevan al altar del sacrificio. Esta vez, el protagonista sabe que ya no puede volver a la realidad moderna. Al contrario. La experiencia del aborigen centroamericano que los aztecas están a punto de sacrificar se convierte en su realidad, y la vida moderna con la alta tecnología, que la motocicleta simboliza, ya no es más que una visión ilusoria que sueña esa víctima de la guerra florida. Para él, es «un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas<sup>172</sup>».

La expresión «un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas», que se refiere a la motocicleta, seguramente nos evoca el coche blindado personificado de *L'alcova d'acciaio*. De la misma manera que Marinetti, Cortázar superpone una imagen orgánica sobre el mecanismo de la movilidad violenta a través de la metáfora poética: la motocicleta se convierte en una quimera de insecto y máquina. Pero, en realidad, la motocicleta por sí sola es el vehículo más emblemático respecto a la imagen quimérica, puesto que el motociclista, a diferencia del conductor de coches, está expuesto y su silueta con la moto parece casi como un centauro mecánico. De aquí, podemos suponer que este cuento también tiene que ver con el tema futurista. Además, hay otra coincidencia biográfica bastante interesante entre Cortázar y Marinetti. Según la explicación del autor mismo, «La noche boca arriba» nace de su propia experiencia de un accidente:

“La noche boca arriba” es casi un sueño y es quizá todavía más complejo. Tuve un accidente de motocicleta en París en el año 53, un accidente muy tonto del que estoy bastante orgulloso porque para no matar a una viejita (después en la investigación policial se supo que estaba muy viejita y

---

<sup>172</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 512.

confundía el verde con el rojo y creyó que podía bajar y empezar a cruzar la calle en el momento en que habían cambiado las luces y era yo el que podía pasar con el moto) traté de frenar y desviarme y me tiré la motocicleta encima y un mes y medio de hospital.<sup>173</sup>

Curiosamente, Marinetti también tuvo un accidente de tráfico en una situación muy parecida: su coche, con el futurista al volante, se cayó en un foso al evitar a un ciclista, cosa que lo traumatizó mucho.<sup>174</sup> Por tanto, ambos autores experimentan la potencia violenta de la Victoria de Samotracia fuera de control. Pero, en realidad, «La noche boca arriba» es una historia de la *pérdida* de la movilidad tecnológica, porque toda su pesadilla comienza cuando el accidente de tráfico ha enviado al motociclista a la cama del hospital en la que se ve obligado a quedarse quieto. El jinete moderno que disfrutaba la velocidad futurista, de repente, se encuentra encerrado en el estado contrario. Dicho de otro modo, su realidad de acuerdo con la lógica de la Victoria de la Samotracia se sustituye por la petrificación cercana a la estética fotográfica. Tal vez por eso este cuento tiene un toque fotográfico de «lo que tendría que pasar», justamente en las metáforas casi poéticas que hemos visto, con las que se describe el paisaje moderno con la motocicleta y el semáforo visto por un centroamericano pre-moderno. El motociclista en tanto que protagonista es por sí mismo un tema futurista, pero la alteración del punto de vista que tiene lugar en el desenlace lo convierte en el futuro del pasado, «lo que tendría que pasar». En este respecto, Cortázar mismo explica:

Las últimas seis frases, que describen lo que para nosotros es la vida cotidiana, en ese momento te das cuenta de que es infinitamente fantástico para un indio azteca, para un indio mexicano, decir que está montado en una especie de escarabajo mecánico, que hay luces sin llamas, que hay enormes edificios como no había en su tiempo. Nuestro presente, para él, es un futuro totalmente fantástico. Eso es, creo, lo que le da su calidad al cuento.<sup>175</sup>

Este comentario del autor consolida nuestra interpretación del cuento como un futurismo desde el punto de vista del pasado. Aunque el salto temporal es muy grande en comparación con el *memento mori* del momento que causa una fotografía normal, «lo

---

<sup>173</sup> Julio Cortázar, *Clases de literatura: Berkeley, 1980* (Madrid: Alfaguara, 2014), pág. 65.

<sup>174</sup> Véanse las pág. 55-56 del libro de Claudia Salaris.

<sup>175</sup> Julio Cortázar & Omar Prego Gadea, *Op. cit.*, pág. 104-105.

que tendría que pasar» de «La noche boca arriba» también ejerce la misma función recordatoria de transmitir el efecto del tiempo. Y si lo pensamos bien, nos damos cuenta de que esta mezcla de dos elementos opuestos —del pasado y el futuro, y de la inmovilidad y la velocidad— es la combinación que hemos observado en *L'alcova d'acciaio*, en el que Marinetti llega a la síntesis peligrosa del pensamiento pasadista con la potencia futurista. Por eso, no es casual que «La noche boca arriba» también tematiza la violencia delirante que un imperio impone sobre su pueblo. Obviamente el rito azteca primitivo del que habla el cuento cortazariano no se puede homologar con el fascismo italiano por el que se entusiasmó Marinetti. Sin embargo, también es cierto que hay una similitud en la manera de generar la ebriedad violenta entre la salvaje guerra florida y el arte belicoso que sostuvieron los futuristas. Ambos exigen un sacrificio sangriento en medio del frenesí de la batalla contra sus vecinos para sostener el estado imperial. Pero aquí hay una maniobra sagaz de Cortázar en la elección del antiguo mundo azteca como escenografía donde se desarrolla la trama futurista. En el momento en el que Cortázar publicó este cuento, en el año 1956, tratar el concepto marinettiano ya debía ser algo problemático a causa de su vínculo con el fascismo. Teniendo en cuenta esa situación, lo que Cortázar realiza en este cuento se puede entender como un experimento literario que reexamina la estética futurista, incluso su faceta oscura, sin comprometerse con el fascismo artístico. Porque, gracias a la transposición del escenario al mundo azteca, separado de la nuestra sociedad, esta historia futurista consigue evitar juicio moralista sobre este tema tan delicado.



## Tercer Capítulo

### La poética manierista contra Apolo y la nostalgia por el origen

En algún  
Plagio prenatal  
Bufones fetales  
Hacían juegos de magia  
Mina Loy, *Cantos a Joannes*

#### 3-1. Las nostalgias por lo pre-moderno en el arte de la posguerra

En el segundo capítulo, hemos mencionado que el arte de la época moderna industrial, como el vanguardismo o el cine, se orienta hacia la objetividad y la colectividad tanto en su creación como en su recepción, y que es una estrategia para encarar la situación inquietante en la que la sociedad burguesa «soborna» a los artistas, que favorece la consolidación del mito romántico de la creatividad individual. Pero esta tendencia artística no es un mero método de resistencia. Aparte de su función negadora contra la teoría burguesa, el arte objetivo y colectivo tiene la potencia de crear experiencias transcendentales comunicables, que se pueden comparar a la pasión religiosa de otra época que hemos perdido en la modernidad. Incluso la teoría violenta del Futurismo satisface esta condición de la búsqueda de la excitación colectiva, con su manía por el frenesí delirante y destructivo de la guerra que unifica al pueblo totalitariamente.

Pero la Segunda Guerra Mundial marcó el fin definitivo a esta inclinación a lo objetivo y lo colectivo, al menos en el bloque occidental. Después de testimoniar la crisis de la humanidad —ante el horror provocado por la violencia desencadenada bajo el fascismo, aquel pésimo uso de la colectividad, y la destructividad de nuevas armas sofisticadas con la tecnología más avanzada—, fue inevitable un cambio en la cartografía de la filosofía y del arte. Lo primero que ocurrió fue el retorno de la tecnofobia, que no es una reacción sorprendente. Porque la tecnología, incluyendo la tecnocracia, se basa en el objetivismo científico. Ya en el capítulo anterior nos hemos referido a la larga tradición de la tecnofobia artística que la toma por una amenaza sobre la humanidad. Ahora, después del período de entreguerras en el que la esperanza en la tecnología más bien

predominaba sobre la fobia, ésta reaparece en el primer plano cultural.

—Me pregunto —dijo Oliveira—. Hasta hace unos veinte años había la gran respuesta: la Poesía, ñata, la Poesía. Te tapaban la boca con la gran palabra. Visión poética del mundo, conquista de una realidad poética. Pero después de la última guerra, te habrás dado cuenta de que se acabó. Quedan poetas, nadie lo niega, pero ni los lee nadie.

—No digas tonterías —dijo Perico. Yo leo montones de versos.

—Claro, yo también. Pero no se trata de los versos, che, se trata de eso que anunciaban los surrealistas y que todo poeta desea y busca, la famosa realidad poética. Creeme, querido, desde el año cincuenta estamos en plena realidad tecnológica, por lo menos estadísticamente hablando. Muy mal, una lástima, habrá que mesarse los caballos, pero es así.<sup>176</sup>

Esta conversación entre los protagonistas de *Rayuela* ilustra bien la conciencia común de los intelectuales de la postguerra: la realidad tecnológica bloquea nuestro acceso a la realidad poética. Por eso oímos hablar, en muchas ocasiones, del discurso simplista basado en el esquema dicotómico de la tecnología inhumana contra el arte humano. Pero la realidad es que la relación entre la tecnología y la poesía no es tan simple como se suele pensar. El siguiente poema de Cortázar nos da una clave sobre este problema:

*Los progresos de la técnica*

*Hizo una barca provista  
de una calculadora electrónica  
cuya función era nombrar  
las olas las medusas el mar de los Sargazos  
en caso necesario las sirenas  
los maremotos los nautilus el hermoso Kraken*

*Estríbillo:*

*¿Por qué? ¿Por qué*

---

<sup>176</sup> Julio Cortázar, *Obras completas III* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004), pág. 503-504.

*la barca naufragó?*

*Oh bello mecanismo*

*oxidado vestido de anguilas recorrido de hipocampos*

*lentamente en el fondo del mar*

*y cuyos cálculos resultaron*

*húmedamente ineficaces*<sup>177</sup>

El tema del poema parece obvio: desmentir nuestra excesiva confianza en la tecnología, que tendemos a tratar como una panacea. Por eso explica, de manera poética, cómo el progresismo tecnológico que suscitaba tanta ilusión acaba en el fracaso, evocando la metáfora de un barco que naufraga. El simbolismo del mar con sus animales marinos como algo que se escapa de la comprensión científica es un motivo preferido de Cortázar, que aparece también en el poemario *Prosa del observatorio* —que leeremos en el último capítulo—, en el que de nuevo las anguilas juegan un papel importante. Sin embargo, lo que es realmente significativo de este poema es la mención a «una calculadora electrónica cuya función era nombrar». A primera vista, parece obvio que es una metáfora de la función científica. Es decir, se refiere a la obsesión científicista con la que intentamos concebir este mundo. Pero cabe preguntar: ¿realmente esta frase habla solo de la ciencia? Ya hemos leído varios poemas de Cortázar en el primer capítulo y sabemos que no se deben interpretar con esquemas simplistas. De hecho, en varias ocasiones Cortázar yuxtapone la poesía junto con la ciencia, al contrario del cliché común que las contrapone. Un buen ejemplo es el fragmento de *Imagen de John Keats* que hemos leído en el primer capítulo. Citémoslo de nuevo:

El llanto de Apolo-Keats no nace tanto de la ignorancia como del descubrimiento de que los dioses y los hombres no son *naturales*, que sólo alcanzan su sentido último a través de la reducción de la naturaleza a términos,

espirituales, o nomencladores, o pragmáticos o las nueve musas, o los hemistiquios,

o René Descartes,

---

<sup>177</sup> Julio Cortázar, *Obras completas IV* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005), pág. 730.

o *Guernica*.<sup>178</sup>

El problema para Cortázar es el hecho de que la poesía tenga la misma raíz que la ciencia en relación al acto reductivo de *nombrar*, como ya Keats anotaba. El gran dios de la poesía es también el de la razón y de la ciencia, puesto que es el que ilumina el mundo con logos. Desde esta perspectiva, los estudios religiosos nos ofrecen un punto de vista interesante. El investigador rumano Mircea Eliade señala que la aparición del culto al Sol, en muchas religiones, marca el comienzo de la secularización y de la pérdida de la religiosidad misma, aunque matiza su argumento admitiendo que el cumplimiento total de dicho proceso tuvo lugar solo en algunas sociedades modernas:

Las epifanías luminosas de los dioses solares pasan a ser, en cierta culturas, el signo de la inteligencia. Se acabará por asimilar *Sol e inteligencia* hasta tal punto que las teologías solares y sincretistas de finales de la Antigüedad se transforman en filosofías racionalistas [...] En el tratado *sobre el Sol Rey* del emperador Juliano, así como en el *Himno al Sol* de Proclo, las hierofanías solares ceden el puesto a las *ideas*, y la religiosidad desaparece casi en absoluto como secuela de este largo proceso de racionalización.

Esta desacralización de las hierofanías solares se incluye entre otros muchos procesos análogos, gracias a los cuales el cosmos en su totalidad termina por vaciarse de todo contenido religioso. Pero, como hemos dicho, la secularización definitiva de la naturaleza no es un resultado adquirido más que para un número limitado de modernos [...] <sup>179</sup>

Este texto habla sobre todo de las religiones, y no debemos generalizar imprudentemente su teoría fuera de su aplicabilidad. Sin embargo, la epifanía poética no es tan ajena a la experiencia religiosa. Tanto la poesía como la religión se orientan a la revelación de secretos y misterios a través de ciertas prácticas que nos invitan a un estado extraordinario. De modo que es razonable la hipótesis de que la experiencia poética es contigua de la experiencia religiosa. Y si tenemos en cuenta que la poesía es un arte apolíneo —por tanto solar—, según piensan Keats y Cortázar, la consecuencia lógica es que esta también debe sufrir el proceso autodestructivo, de la misma manera que el culto al Sol se seculariza abriendo la puerta a la modernidad. Pensándolo bien,

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, pág. 1186-1187.

<sup>179</sup> Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (Barcelona: Paidós, 2020), pág. 117-118.

esta explicación basada en la teoría de Eliade corresponde al concepto de la poesía romántica introducido por críticos no optimistas como Paul de Man o René Wellek, que desarrollaban sus estudios desde el punto de vista semiológico. En pocas palabras, se trata de una paradoja intrínseca del arte de logos, de la que ningún poeta, ningún escritor puede escapar.

Ahora que hemos examinado una perspectiva general sobre la paradoja del arte apolíneo, volvamos al caso concreto que estábamos analizando: la tecnofobia de la postguerra. Al comienzo de este capítulo hemos observado un ejemplo de ella en el fragmento de *Rayuela* en el que los protagonistas intelectuales discutían la pérdida de la poesía en tanto que experiencia vivida. Oliveira concluía que es porque «estamos en plena realidad tecnológica». Pero, teniendo en cuenta la paradoja de Apolo, podemos desmentir el simplismo del protagonista, que atribuye el origen del problema a la incompatibilidad de la realidad poética con la tecnológica. Es lo contrario. La primera se funde con la última, puesto que ambas consisten en la misma función del nombramiento apolíneo. Y, si se niega la realidad tecnológica, «[q]uedan poetas, nadie lo niega, pero ni los lee nadie<sup>180</sup>», como dice Oliveira mismo. Pero todo lo que hemos argumentado hasta ahora se ha desarrollado a partir de reflexiones teóricas bastante abstractas. Pues vale la pena echar un vistazo a otra interpretación más concreta. En varios de sus ensayos, como *Obras de los pasajes*, Benjamin insinúa que el deseo de las masas, que quieren tener experiencias excepcionales —dicho de otro modo, la realidad poética—, ahora lo satisface el consumo masivo de mercancías facilitadas por el progreso tecnológico. De hecho, ya hemos visto un ejemplo en «El perseguidor», en el que el jazzman sufría por la mercantilización de su música y de su imagen a causa de la tecnología reproductiva. La realidad tecnológica, por tanto, se asocia con la poética no solo en el nivel abstracto, sino también en el nivel práctico.

En resumen, la tecnofobia en el arte, sobre todo en la literatura, es problemática: por más que intentemos librarnos de la realidad tecnológica, corremos el riesgo de socavar la potencia de la poesía y del arte. Pero los intelectuales, en calidad de custodios culturales, no pueden pasar por alto la inhumanidad de la realidad tecnológica. En

---

<sup>180</sup> Véase la cita núm. 176.

consecuencia, la tecnofobia de la postguerra suele tomar la forma de la añoranza por la pre-industrialización, en la que se proyecta la poética idealizada, pura, sin contaminación tecnológica. Y, en el nivel teórico, este gesto corresponde a la vuelta a los mitos anteriores al predominio de los dioses solares, sea de Apolo sea de Jesucristo. Dicho de otro modo, en el tema temporal de la tecnofobia moderna, típico de nuestra época, late el deseo universal de retornar al origen antes de comer la fruta de la sabiduría, que suscita la cuestión intemporal de la poesía y los artes apolíneos. Por lo tanto, en nuestro contexto social, la nostalgia por la pre-modernidad es prácticamente idéntica al amargo anhelo por el estado «original» de los seres humanos antes de conocer el logos.

### 3-2. La orgía sangrienta como imitación del origen pre-apolíneo

La nostalgia por lo pre-moderno es perceptible en varios géneros de productos culturales de la posguerra. El ejemplo más reconocible será el gran éxito que obtuvo el cine de terror, que enfoca el miedo como el sentimiento más salvaje de la humanidad, muchas veces con motivos tradicionales: *Dracula* (1958) de Terence Fisher anuncia la resurrección del emblemático personaje gótico con un nuevo dramatismo y sensualismo que a la vez es kitsch, reflejando el desarrollo de la masificación de la industria cinematográfica. Pero fijémonos en el ambiente nostálgico que causan las imágenes decimonónicas: la vestimenta pomposa, muebles lujosos, carruajes de caballos, etc. *Night of the Living Dead* (1968) de George A. Romero retoma el mismo tema del pánico ante la vuelta de los muertos contagiosos, como *Dracula*, pero con nuevo formato de zombi en una escena estadounidense de su época. Pero, esta vez, la tecnofobia está visiblemente presente: los científicos arman la hipótesis de que la transformación de los muertos en zombis es causada por la radiación de un satélite explotado. *The birds* (1963) de Alfred Hitchcock parece inyectar en la pantalla el miedo primordial por la potencia oscura de la Naturaleza que simbolizan los pájaros, aunque no debemos reducir su trama polisémica a una sola interpretación. La heroína, que disfrutaba de la vida industrial de San Francisco, de repente se ve expuesta al ataque silvestre en un pueblo rodeado de la naturaleza. Y eso implica que la tenebrosa realidad pre-moderna que la tecnología parece haber domado en realidad no está muerta, y puede resurgir en cualquier momento. Todos estos ejemplos son muestras de la tecnofobia en la medida en que cuestiona el predominio de la realidad tecnológica.

En la literatura, los escritores hispanoamericanos encabezaron esta tendencia de la nostalgia por lo pre-moderno con el llamado «Boom» en el que participaron muchos novelistas y cuentistas «fantásticos», como Carlos Fuentes, con la mitología de los aborígenes mexicanos, Gabriel García Márquez, que aprovecha la realidad subdesarrollada de su país para crear su mundo literario casi mítico, y el propio Cortázar, que insiste mucho en mostrar el misterio inquietante de la humanidad para oponerse a la iluminación apolínea.

Pero todo eso no significa que los artistas hayan abandonado sus sueños acerca del

futuro. Basta pensar en la proliferación de novelas y películas de la ciencia ficción. Incluso obras de este género, muchas veces, proyectan futuros distópicos con personajes desesperados que acaban organizando su vida a un estilo semejante al de la comunidad primitiva. Es decir, hasta la ciencia ficción se tiñe de la nostalgia. Un buen ejemplo de este fenómeno es la novela de J. G. Ballard, *High-Rise* (1975), que cuenta el fracaso de un piso-rascacielos acomodado de las instalaciones más avanzadas en Londres. Sus habitantes, supuestamente muy «sofisticados», comienzan a pelearse a causa de fallos técnicos del edificio. Pero el verdadero motivo de la discordia es la incomunicabilidad entre ellos, y como una solución, se forman unos «clanes» de acuerdo con sus clases sociales, con sus amistades laborales o con sus propios intereses personales. Poco a poco, este piso colgado alto en el cielo convierte en un barrio bajo plagado de basuras y grafitis, donde acecha la amenaza de crímenes y conflictos tribales entre los «clanes», y finalmente llega a ser «un gigantesco parque zoológico vertical<sup>181</sup>» en el que los supervivientes montan una orgía dionisiaca impulsados por sus instintos más salvajes y perversos.

La crítica contra la creencia ciega en el progresismo tecnológico es obvia. Muchos críticos coinciden en detectar una caricaturización satírica del nuevo estilo de vida urbano que expandió en la postguerra. Jonathan Davies argumenta que una fuente de inspiración del rascacielos de esta novela es la arquitectura brutalista, que apareció en los años 50, principalmente para satisfacer la necesidad urgente de reconstruir ciudades devastadas durante la guerra, pero también sirvió para simbolizar la potencia empresarial del alto capitalismo. Por otra parte, también afirma que en el complejo residencial que describe Ballard repercute el concepto corbusieriano de «Unité d’Habitation», basado en la estandarización de materias y espacios.<sup>182</sup> La cosa es que tanto el Brutalismo como la «Unité d’Habitation» se fundan en el funcionalismo tecnológico. Por eso, la trama satírica de *High-Rise* refleja la conciencia de problemas del autor inglés sobre estas arquitecturas demasiado numéricas, calculatorias, que era una crítica ya bastante común en el momento de su escritura, como Davies señala:

---

<sup>181</sup> «Without knowing it, he had constructed a gigantic vertical zoo, its hundreds of cages stacked above each other». J. G. Ballard, *High-Rise* (Londres: Fourth Estate, 2014), pág. 191.

<sup>182</sup> Jonathan Davies, «Transition, abstraction and perverse concreteness in J.G. Ballard’s *High-Rise*», *Textual Practice*, vol. 32, núm. 10 (2018), pág. 1743-1745.



Ballard began writing *Hign-Rise* at a time when negative or critical representations of modernist planning and high-rise social housing were becoming commonplace. Between the late 1960s and the publication of *Hign-Rise* in 1975, a number of films — by the likes of Truffaut, Godard, Akerman and Kubrick — had already used Brutalist or modernist developments as backdrops to scenes of violence or alienation.<sup>183</sup>

Pero en realidad, estos nuevos modelos de la urbanización de la postguerra, en los que se inspira Ballard, tienen una continuidad con las filosofías de entreguerras. Zeynep Tuna Ultav y otras apuntan que uno de los orígenes de los problemas urbanísticos que la historia de Ballard alegoriza es la «muerte de la calle» que sentenció Le Corbusier<sup>184</sup>. El concepto de la «muerte de la calle» proviene de la etapa de la modernización urbana cuando las calles tradicionales, estrechas y serpentinadas, dificultaban el tránsito vehicular de alta velocidad. Por eso, Le Corbusier propuso la sustitución de las calles tradicionales por las nuevas, diseñadas especialmente para optimizar la eficacia del tránsito vehicular, al lado de las cuales disponen de aceras peatonales<sup>185</sup> —que es el sistema común de hoy en día de cualquier ciudad grande. Dicho de otro modo, su planificación urbana consiste, en parte, en dar la prioridad a la fluidez de la circulación de residentes (como manos de obra y consumidores) y de mercancías, aunque Le Corbusier no se olvida de las actividades de la velocidad humana al decir: «yo he propuesto simplemente dar la totalidad del suelo al peatón<sup>186</sup>». Sin duda, este pensamiento es heredado del futurismo marintettiano<sup>187</sup>. El Futurismo, que desapareció

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, pág. 1745.

<sup>184</sup> Léase «Architectural Literary Analysis: Reading “The Death of the Street” Through Ballard’s Literature and Trancik’s “Lost Space”», *Journal of the Faculty of Architecture* (Middle East Technical University), vol. 32, núm. 2 (2015), pág. 133-150.

<sup>185</sup> Véase el capítulo de «Mort de la rue» de *La ville radieuse*. Le Corbusier, *La ville radieuse* (París: Vincent, Fréal, 1933), pág. 119-126.

<sup>186</sup> «j’ai simplement proposé de donner la totalité du sol de la ville au piéton». De aquí, nace la idea de construir autopistas sostenidas a unos metros arriba del suelo. *Ibid.*, pág. 123.

<sup>187</sup> El pleno desarrollo del espíritu futurista en la arquitectura corbusieriana, Antonio Pizza lo insinúa en un texto sobre Antonio Sant’Elia, el arquitecto futurista: «También Sant’Elia —como Boccioni— parece decantarse por el ensayo de una reiterada continuidad espacio-temporal, en un contexto que aspira a una fusión ambiental unificadora bajo la óptica de lo artificial: compenetraciones de planos, exaltación de cruces e intersecciones (puentes, pasarelas, encastres), según un proyecto interminable que dibuja un «cielo infinito de armazones arquitectónicos», una «obra tumultuosa»; una ciudad en la que, sin embargo, no se observa una relación lógica entre sus partes, que se plasma como ciudad mayoritariamente de servicios y que probablemente sea una sugestión para la posterior *Ville contemporaine* de Le Corbusier, de 1922». Antonio Pizza, *Las ciudades del futurismo italiano* (Barcelona: Universidad de Barcelona, 2014), pág. 135-136.

de la escena principal del arte y de la filosofía, culpabilizado por haber colaborado con el fascismo, persiste en el base de nuestra vida cotidiana. Desde este punto de vista, *High-Rise* es una novela nostálgica, ya que es una crítica «anti-futurista». Pero el tema de la urbanidad (y de la suburbanidad) lo trataremos en el siguiente capítulo con más detalle. Así que, en esta sección, nos fijamos en otra expresión de la nostalgia.

La nostalgia por lo pre-moderno no siempre se plasma en la simple negación de la realidad industrial y tecnológica. Muchas veces se remonta hacia la cuestión del estado original de nuestro ser, anterior a la iluminación de los dioses solares a los que se refería Eliade. Por eso evoca pesadillas grotescas del salvajismo, cuyo ejemplo ya hemos visto en el cine de terror. En el caso de *High-Rise*, esta categoría de nostalgia se encuentra en la caótica bacanal que celebran los residentes del rascacielos, que vuelven al salvajismo desencadenando los instintos incivilizados y sangrientos. Davies dice:

It is the particular regression to ‘primitivism’ in *High-Rise* that most conjures Deleuze and Guattari’s theories of perversion. The building is cast as a libidinal time machine of sorts, rekindling atavistic tendencies, conjuring a ‘renascent barbarism’ and ‘a falling interest in civilized conventions of every kind’. Characters adopt pre-linguistic wails and grunts, engage in intoxicated rituals and orgiastic bouts of violence, daub themselves with war paint and scrawl graffiti like ‘the priapic figures drawn by cave-dwellers’.<sup>188</sup>

Semejante fenómeno ocurre también en las obras de Cortázar. En su caso, la combinación de la nostalgia por la pre-modernidad y el miedo por su aberración bárbarica toma la forma de los llamados «cuentos fantásticos», como por ejemplo «El ídolo de las Cícladas» (1964), en el que la rivalidad amorosa termina en un asesino ritual para una antigua deidad de sacrificio helénica. El protagonista maniático Somoza, que fracasa en conseguir el amor de Thérèse, que por su parte ha tenido una relación con su colega Morand, mezcla la venganza de su amor con su obsesión por el rito sangriento de la diosa helénica, cuya estatua la encontraron ellos tres en una excavación del archipiélago de Cícladas hace años. Un día él invita a los dos, como ofrendas en realidad, a su taller en las afueras de París para reproducir el rito de sacrificio. Morand,

---

<sup>188</sup> Jonathan Davies, *Op. cit.*, pág. 1750.

que llega primero, se ve enfrentado al apoderado Somoza que lo esperaba con un hacha. Pero con su conocimiento de artes marciales, consigue darle unos golpes de contraataque y, por casualidad, el hacha se cae en la frente de Somoza, matándolo. Misteriosamente, el fantaseo delirante ahora se contagia a Morand, que asume el papel del sacerdote siniestro y acaba por acechar a Thérèse con el hacha desde detrás de la puerta.

Su trama encaja perfectamente en el perfil de las obras literarias que estábamos comentando: las que expresan la nostalgia por la humanidad pre-moderna con imágenes horrorosas. La lógica antigua con su instinto salvaje resucita en el París moderno, celebrando una orgía dionisiaca semejante al desenlace de *High-Rise*. Raúl Silva-Cáceres dice que este cuento «afirma el acto de posesión de la estatuilla como un misterio que pesa sobre el desenlace y que se abre a la idea de la invasión de lo irracional, igualándolo con la presencia de lo mítico y de lo sobrenatural<sup>189</sup>». Pero podemos precisar esta lectura un poco más y pensar que el repentino retorno a la mitología neolítica es una forma de crítica contra nuestra sociedad tecnológica, y de imaginar una antigüedad en la que la poética (supuestamente) pura existía, aunque fuera salvaje y aberrante. En pocas palabras, Cortázar transmite el mismo tema que la ciencia ficción de J. G. Ballard a través de otro género literario.

La peculiaridad de «El ídolo de las Cícladas» es su uso de la mitología helénica, pero muy antigua, que se remonta mucho antes de la época de los sofistas atenienses que nos dejaron muchas herencias filológicas. Y esta antigüedad implica el estrecho límite de conocimientos: desde el punto de vista arqueológico, no hay prueba de que los cicládicos practicaran ritos sangrientos como el del cuento cortazariano.<sup>190</sup> Pero, a

---

<sup>189</sup> Raúl Silva-Cáceres, *Op. cit.*, pág. 63.

<sup>190</sup> El detalle de la religión cicládica es desconocida, aunque las estatuas excavadas insinúan la veneración de diosas. Por ejemplo, Evi Gorogianni explica en el caso de las estatuas descubiertas en el yacimiento prehistórico de Ayia Irini de la isla de Kea: «In the Bronze Age, the statues were the timeless embodiments of the many guises of the goddess or goddesses of the Minoan pantheon associated with agriculture, renewal, fertility, and the prosperity of the settlement. The figures were kept in a room sheltered from profane gazes and were probably regularly accessible to only a few. Although we are unsure about the details of their display and the rituals in which they were involved, their careful preservation within the temple indicates that they were perceived as sacred». Evi Gorogianni, «Goddess, Lost Ancestors, and Dolls: A Cultural Biography of the Ayia Irini Terracotta Statues», *Hesperia*, núm. 80 (2011), pág. 652. Por lo tanto, el rito sangriento que describe el cuento es totalmente ficcional.

pesar de esta incertidumbre historiográfica, el autor necesitaba la estatuilla cicládica como soporte de su fantasía, en lugar de la mitología clásica, de la que tenemos más conocimientos seguros. Porque esta última con el victorioso Apolo, que ilumina el mundo con su logos, no le facilita a expresar la nostalgia por el estado puro de la poesía.

Dicho de otro modo, cualquier otra mitología puede servir para la creación del espacio nostálgico, siempre que no se trate de mitologías «solares». De hecho, ya hemos visto un ejemplo en el capítulo anterior: «La noche boca arriba». En ese cuento, el protagonista, que disfrutaba de la realidad tecnológica con su motocicleta, de repente se ha perdido en el mundo azteca regido por su mitología sangrienta y alejado del equilibrio apolíneo.<sup>191</sup> Otro ejemplo en el repertorio cortazariano es «Las Ménades» (*Final del juego*, 1956). En el caso de este cuento, el motivo de la nostalgia por la humanidad salvaje se encuentra en la mitología clásica a diferencia de «El ídolo de las Cícladas», pero se trata de un rito de Dionisos, el rival de Apolo, que complementa el culto solar. El relato habla de un concierto dirigido por un maestro adorado de los burgueses bonaerenses, que termina en un caos: la excitada audiencia, conducida por una misteriosa mujer vestida de rojo, acomete al maestro y los músicos en avalancha, destrozando todo lo que se encuentra en su alcance. Como muchos críticos señalan, esta trama reproduce la anécdota de Orfeo, el legendario músico que opta por Apolo rechazando la veneración a su rival, y muere a manos de las Ménades, las sacerdotisas dionisiacas<sup>192</sup>. Por lo tanto, resulta que este cuento también expresa la fascinación del

---

<sup>191</sup> Pero este rito se atribuye, en parte, al culto al Sol. Los aztecas llevaban a cabo el rito de sacrificio para reproducir su mito de la creación del mundo, según el cual el primer ciclo solar se cumplió gracias al autosacrificio de dioses. «[...] Nanahuatzin se transformó en la primera criatura del nuevo cosmos, adoptando la forma del Sol, que lentamente comenzó a elevarse por el horizonte oriental. Pero una vez que apareció en el horizonte, el Sol interrumpió su movimiento ascendente y comenzó a tambalearse de un lado a otro. Los otros dioses, dándose cuenta de que también ellos debían «inmolarse» para que comenzase el primer ciclo solar, se fueron sacrificando entre ellos y descendieron al inframundo durante un período de incubación. [...] Una vez que tuvieron lugar todos estos sacrificios, el Sol comenzó a moverse por su sendero celeste al mismo tiempo que comenzaba a existir la vida humana, vegetal y animal». David Carrasco, *Los aztecas: una breve introducción* (Madrid: Alianza, 2013), pág. 105-106. En este sentido, es una excepción de la teoría de Eliade, que sostiene que el culto al Sol suele conducir el pueblo a la racionalización.

<sup>192</sup> Rosa Serra Salvat afirma: «Una de las principales lecturas críticas [de «Las Ménades»] es la mítica por las referencias a Dionisos y Orfeo». Rosa Serra Salvat, «"Las Ménades" de Julio Cortázar, mito clásico o pulsión ancestral» en *Mito palabra e historia* (Madrid: Iberoamericana, 2013), pág. 392. Patricio Goyalde Palacios sostiene que «[la] transformación [del concierto] por medio del ritual dionisiaco puede ser leída, [...] no tanto como una negación radical de lo apolíneo, sino como la necesidad de complementarlo con lo dionisiaco». Patricio Goyalde Palacios, ««Las Ménades» de Julio Cortázar: mito clásico y recreación literaria», *Faventia*, vol. 23, núm.2 (2001), pág. 39. Por otra parte, Pedro Luis

salvajismo antes de la iluminación solar.

Los cuentos que hemos analizado hasta aquí nos demuestran cómo Cortázar adopta las mitologías (no apolíneas) para tratar el tema de la nostalgia por la humanidad más cruda, que es el término común entre algunos artistas de la postguerra. Pero Cortázar no siempre apela a comunidades pre-modernas y sus mitologías por este motivo. Leamos otro ejemplo que lleva un aire distinto, pero que comparte la misma esencia. Es «El otro cielo», el cuento recogido en *Todos los fuegos el fuego* (1966). Este cuento, a diferencia de los tres cuentos anteriores que hemos mencionado, no se remonta milenios hacia los mitos helénicos, ni siglos al mundo azteca: vuelve solo 150 años atrás optando por el París de finales del siglo XIX como escenario, donde todavía tienen cabida algunas chispas ocasionales de los instintos oscuros. El protagonista es un joven bonaerense del siglo XX que vive una vida banal rodeado de su familia y su novia. Pero, al mismo tiempo, disfruta de una doble vida que tiene lugar en el París de la época de la guerra franco-prusiana, al que accede a través del Pasaje Güemes de Buenos Aires, que misteriosamente se conecta con la Galerie Vivienne de París, donde experimenta una aventura con una prostituta Josiane y sus colegas. Es decir, el protagonista se desplaza franqueando tanto el tiempo como el espacio<sup>193</sup>. En esa capital europea del siglo XIX, un asesino en serie llamado Laurent aterroriza en el pueblo ofreciendo una fuente de noticias a los periódicos, que seguramente las damas y caballeros parisienses leen entusiasmados, con una mezcla de miedo y curiosidad. Pero no es solo suscita los antiguos instintos salvajes de los parisienses decimonónicos (y del protagonista) fascinados por las escenas sangrientas. El cuento llega a la catarsis en el momento de la ejecución de un envenenador, a la que mucha gente se aglomera a atender, y por supuesto, el protagonista y sus amigos parisienses se suman. Esta orgía de sacrificio bajo el nombre de la Justicia indica que la sociedad europea del siglo XIX todavía

---

Villagra Diez sostiene que Cortázar subvierte el mito. Pedro Luis Villagra Diez, «Subversión del mito de Orfeo en “Las Ménades” de Julio Cortázar», *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas* (Universidad nacional de Córdoba), vol. 9 (2019). Pero esta no es la única lectura posible. Por ejemplo, Ana Luengo y Klaus Meyer-Minneman sugieren una interpretación política muy interesante. Según ellos, este cuento alude al populismo peronista: el maestro con su capacidad de entusiasmar a los oyentes ignorantes se identifica con Perón, mientras que la mujer de vestido rojo, con Evita, que sucedió a su marido. Además, estos críticos descubren la imagen de Borges en un personaje ciego con una bastón blanco que rechaza aplaudir al maestro. Léase su artículo «(Des)enmascaramiento de “Las Ménades” y “La escuela de noche” de Julio Cortázar», *Hispanamérica*, núm. 98 (2004).

<sup>193</sup> Este aspecto se desarrollará en el capítulo siguiente.

guardaba cierto margen para los ritos salvajes, a pesar de los pasos de la modernización cada vez más acelerados. Cortázar aprovecha esto para establecer su marco literario en el que se realiza la vuelta imaginaria a lo pre-apolíneo. Pero, a partir de este momento, los lazos que ataban al protagonista con el París decimonónico se sueltan uno tras otro: el misterioso asesino Laurent acaba arrestado y revela su identidad banal, cosa que destruye su peligrosa fascinación. El enigmático bohemio sudamericano que alborotaba la relación entre Josiane y su colega —en el que muchos críticos descubren la sombra del Conde de Lautréamont— también resulta muerto<sup>194</sup>. De modo que el protagonista deja de hacer su viaje imposible abandonando su segunda vida con Josiane, y acaba por casarse con su novia, cosa que anuncia su vuelta a la cotidianeidad y su aceptación de un futuro apacible y sin aventuras. De esta manera, el efímero hueco que se agrieta en la realidad moderna vuelve a cerrar. Olga Ostría Reinoso detecta en este desenlace una identidad escindida entre el papel (banal) que se requiere cumplir en la sociedad y el Yo idealizado (imaginariamente) capaz de realizar sus deseos en plenitud:

De hecho, el protagonista termina identificándose tanto con el marido apacible que se ve obligado a ser como con el escritor maldito al que aspiraba acercarse. Es justamente esa tensión entre el deber-ser y el querer-ser, entre lo que nos han dicho que somos y lo que queremos o soñamos ser la que expresa una cierta imagen —determinada histórica, ideológica y culturalmente— del latinoamericano, tal como lo leemos a través de Cortázar.<sup>195</sup>

Esta interpretación es fructífera para nosotros, porque se puede traducir en nuestro vocabulario de la lógica de la nostalgia: el *deber-ser* corresponde a lo que determina nuestra sociedad «apolínea», «racionalista» y «tecnológica» en nuestro contexto, y el

---

<sup>194</sup> Carla Grandi identifica a este personaje sudamericano como el Conde de Lautréamont, autor uruguayo de *Los cantos de Maldoror*, recordando el hecho de que los epígrafes de «El otro cielo» vienen de este poemario, y también hay repercusiones temáticas como la figura del estrangulador de prostitutas. Léase su artículo «Notas sobre “El otro cielo” de Julio Cortázar», *Revista Chilena de Literatura*, núm. 5-6 (1972), pág. 289-297. Por otra parte, hay otra propuesta de Olga Ostría Reinoso que asocia el nombre del asesino en serie «Laurent» con Lautréamont. Léase su artículo «El sentimiento de no estar del todo: el discurso identitario latinoamericano en dos cuentos de Julio Cortázar», *Revista Chilena de Literatura*, núm. 75 (2009), pág. 295-306. También podemos pensar que Laurent y el sudamericano son dos caras diferentes de un mismo personaje, creado por la inspiración en Lautréamont, como dice Zita Arenillas Cabrera. Léase su artículo «Desdoblamiento espacial en *EL otro cielo* de Julio Cortázar», *Revista de Filología Románica*, Anejo VI (2008), pág. 135-143. En todo caso, todas se coinciden en leer la alusión a ese talento poético que murió prematuramente en París.

<sup>195</sup> Olga Ostría Reinoso, *Op. cit.*, pág. 303.

*querer-ser*, al deseo de realizarse plenamente siguiendo los instintos salvajes y oscuros sin logos, sobre todo, en la creación artística. Pero es importante recordar una cosa: la frustración del segundo no se atribuye a que la sociedad «racionalista» lo impida. Es porque la empresa de llegar al origen a través de la poesía, u otros artes de logos, es intrínsecamente imposible, y la epifanía poética está condenada a esfumarse, como ya lo hemos mencionado muchas veces. Por eso, el símbolo del *querer-ser* es Lautréamont, el poeta que murió prematuramente, un Ícaro que cayó apenas había comenzado su vuelo poético. Desde este punto de vista, podemos interpretar este cuento de la manera siguiente: el protagonista, cansado del *deber-ser* de la sociedad moderna y tecnológica, ha creído que se puede liberar en el París decimonónico, que supuestamente conserva algunos lazos con el estado original pre-apolíneo. Pero pronto se da cuenta de que su *querer-ser* es irrealizable a través de este regreso nostálgico, puesto que su misterioso viaje mismo no es otra cosa que un acto poético, una aventura apolínea.

Pero en realidad, a pesar de su vuelta a la cotidianeidad banal, su entorno no es tan apolíneamente apacible:

Esa semana la pasé en plena lucha bursátil, sin tiempo para nada, corriendo a casa para darme una ducha y cambiar una camisa empapada por otra que al rato estaba peor. La bomba cayó sobre Hiroshima y todo fue confusión entre mis clientes, hubo que librar una larga batalla para salvar los valores más comprometidos y encontrar un rumbo aconsejable en ese mundo donde cada día era una nueva derrota nazi y una enconada, inútil reacción de la dictadura contra lo irreparable. Cuando los alemanes se rindieron y el pueblo se echó a la calle en Buenos Aires, [...] <sup>196</sup>

En este monólogo, el narrador habla principalmente del desorden que sufre su vida laboral como corredor de bolsa a causa del impacto económico de la guerra. Sin embargo, su reflexión termina explicando el tumulto político y la catástrofe mundial. Es decir, su realidad moderna tampoco es apolíneamente armoniosa. Pero entonces surge una duda: ¿por qué el protagonista se toma la molestia de viajar al París decimonónico? Es incoherente sentirse fascinado más por los pequeños espectáculos del terror —el asesinato en serie del siglo XIX y la ejecución en la guillotina como espectáculo—, que

---

<sup>196</sup> Julio Cortázar, *Obras completas I* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003), pág. 654.

por el caos que tiene ante sus propios ojos, en el que la sociedad tecnológica deja escapar la violencia salvaje —que es algo muy primordial de los seres humanos—, con toda su fuerza. ¿Por qué no busca la nostalgia por los instintos originales en éste? ¿Acaso la guerra moderna es apolíneamente ilustrada? Una explicación será la que concierne a la postura ante la muerte: el criterio de la bacanal tecnológica del siglo XX no es la sensación «sagrada» ante la matanza, sino la estadística de la capacidad destructiva, que genera muchas más víctimas que los perversos aztecas sin crear ninguna solemnidad ritual. Theodore Roszak afirma:

[...] la moderna fiebre bélica, manufacturada por una propaganda hábilmente lanzada y aprovechando frustraciones históricas colectivas, es también un ritual de sangre pervertido. Es una regresión al rito del sacrificio humano o de animales, pero tan sutilmente regimentado, que ya no ofrece las inmediatas y personales —aunque desagradables— gratificaciones de su original primitivo. [...] La hazaña ha sido realizada con precisión matemática, planeada objetivamente por los altos mandos y llevada a cabo con total sangre fría. La sociedad participa incluso en la vida y la muerte de la guerra leyendo pasivamente las estadísticas del genocidio en los periódicos.<sup>197</sup>

Por eso, la gente añora las viejas ceremonias sangrientas como una forma poética de recuperar «la cualidad estética» del espectáculo de la muerte, cuando incluso ésta se ha convertido en logor. La muerte nunca había sido «apolínea» hasta la modernidad, ya que es la vuelta definitiva al estado original para un individuo. Pero en nuestra época, cuando la realidad poética se funde con la realidad tecnológica, es algo inseguro.

Pero, al final del cuento, el protagonista abandona su ilusión nostálgica, pensando en las próximas elecciones presidenciales que lo dejan perplejo por la falta de buenas opciones. Este desenlace marca el primer paso del compromiso político del autor, aunque no lo expresa directamente. De hecho, el mismo libro recoge el cuento «Reunión», que relata una historia del Che Guevara y sus camaradas, con lo cual podemos deducir que ya en esa época Cortázar dio un viraje hacia la política.<sup>198</sup>

Como hemos visto, en «El otro cielo» el autor ya no insiste en las civilizaciones

---

<sup>197</sup> Theodore Roszak, *El nacimiento de una contra cultura* (Barcelona: Kairós, 1981), pág. 162-163.

<sup>198</sup> El tema del compromiso y la revolución lo trataremos en el capítulo siguiente.



pre-modernas, a diferencia de los casos de «El ídolo de las Cícladas», «La noche boca arriba» y «Las Ménades». Pero, en realidad, no hace falta remontarse ni siquiera un siglo para sentir esa nostalgia por el origen. Basta con recordar la infancia. De hecho, eso es lo que llamamos «nostalgia» en el sentido cotidiano. En las obras de Cortázar, la nostalgia de la infancia se suele plasmar en imágenes del Buenos Aires de los años 20 y 30 en el que se formó nuestro autor<sup>199</sup>. Hemos observado ya un ejemplo en «Final del juego». De la misma manera, «La escuela de noche» (*Deshoras*, 1983) se clasifica en esta categoría de obras que resucita sus remotos días escolares. Pero la peculiaridad de este cuento es que la nostalgia escolar se asocia también con una bacanal en la que se desencadenan los instintos reprimidos sin frenar, exactamente como ocurría en *High-Rise*. El narrador, Toto, es un argentino ya adulto que cuenta una anécdota inolvidable de su adolescencia en la escuela normal de Buenos Aires. Su aventura comienza cuando un amigo suyo, Nito, le propone deslizarse en la escuela de noche. Se deciden a llevar a cabo su plan de intrusión en un sábado, y saltan la cerca donde los pinchos habían sido previamente doblados. Consiguen entrar desapercibidos y todo parecía salir bien. Sin embargo, de repente, se dan cuenta de las luces encendidas en la secretaría y la sala de profesorado: ellos no son los únicos que están en la escuela a medianoche. Con curiosidad, se aproximan al sitio de donde escapa no solo la luz sino también el ruido de música y risas. Lo primero que encuentran son otros estudiantes bailando ebrios en la sala de profesorado, ahora convertida en un club. Pero pronto, descubren que no solo los alumnos sino también los profesores, incluso los más rigurosos, participan en esta fiesta extraña. Algunos están travestidos y otros disfrazados con antifaces o vestimentas extravagantes, entre los cuales destaca el rector, notorio por su misoginia, que ahora aparece grotescamente travestido, acompañando a la única profesora de la escuela, Maggi, que por su parte solo lleva una peluca. Mezclados entre los participantes entusiasmados de la fiesta carnavalesca, resulta imposible escapar. Y, en algún momento en medio del caos, el narrador se aleja de Nito, metiéndose en un aula que ahora es un «hospital», donde Maggi le obliga a sentarse ante un equipo oftalmológico y le realiza un examen ocular acariciándole su órgano genital hasta que eyacule. Cuando él consigue salir y encuentra a Nito forzado a meterse en un acuario, se asoma el rector jugando a juegos infantiles con sus alumnos y otros profesores. Pero

---

<sup>199</sup> Sobre la infancia de Cortázar, léase: Miguel Dalmau, *Julio Cortázar: el cronopio fugitivo* (Barcelona: Edhasa, 2015), pág. 39-85.

enseguida les da una instrucción, bajo la cual los estudiantes se forman en cuadro y los profesores les ordenan enunciar «el decálogo» que consiste en eslóganes totalitaristas. Finalmente, el narrador logra huir con dificultad y vuelve a casa confuso y cansado. En la semana siguiente, al ver a Nito en la clase, el narrador le dice que denuncien lo ocurrido, pero su amigo insiste en no hacerlo.

La situación del narrador de «La escuela de noche» es muy parecida a la de los otros relatos que hemos analizado anteriormente. En este cuento, otra vez encontramos una orgía como expresión de la nostalgia, cosa que consolida nuestra hipótesis. Pero esta vez no se asocia con los viejos ritos, sino con la adolescencia. Por eso, el salvajismo carnavalesco en el que se involucra Toto transmite más la comicidad que la tragedia. A diferencia de los otros cuentos anteriores, «La escuela de noche» no es una historia de sacrificio ritual en la que la muerte juegue el papel principal, sino que se trata de una mezcla alborotada de energías, travesuras y fantaseos de los adolescentes, que son instintos indomados, «originales», que la escuela reprime ordinariamente. Pero eso no significa que en este cuento no esté la sombra de la muerte. Según Ana Luengo y Klaus Meyer-Minneman, «La escuela de noche» es una caricatura de la escena política de la Argentina de la postguerra, memorizada por el ascenso de Perón a la presidencia y sucesivos golpes de estado que trajeron la dictadura militar, cuyo resultado fue la peor violencia contra los ciudadanos<sup>200</sup>. Los críticos intentan incluso identificar a los personajes con las figuras reales del gobierno peronista, que aquí no detallamos, pero lo cierto es que «La escuela de noche» —como los cuentos anteriores— también tiene una relación estrecha con el tema de la muerte y la violencia, aunque sea invisible, y, en este caso, su causa es la política argentina de la postguerra. Al final de «El otro cielo», el protagonista pensaba en las próximas urnas presidenciales cuyos candidatos eran Perón y Tamborini. Pero «La escuela de noche» es un cuento publicado en los años ochenta, cuando los medios informativos ya comunicaban los crímenes cometidos por el gobierno dictatorial, cosa que escandalizó a Cortázar (y otros intelectuales latinoamericanos). Teniendo en cuenta este contexto histórico, es lícito interpretar la Escuela Normal con sus profesores severos pero ridículos como una reducción caricaturesca del gobierno represivo, tanto del partido peronista como de la dictadura

---

<sup>200</sup> Anna Luengo y Klaus Meyer-Minneman, *Op. cit.*, pág. 28-35.

militar<sup>201</sup>.

Al analizar «el otro cielo», hemos argumentado que la obsesión por los sangrientos ritos pre-modernos viene, en parte, del hecho de que la versión moderna de dichas ceremonias —o sea, la guerra total—, en cierto modo, vuelve «apolínea» la muerte, cuyo peor ejemplo es el Holocausto. El Holocausto nos es totalmente «apolíneo», porque esta masacre en tanto que experiencia vivida es absolutamente incontable e intransmisible. Todo lo que conocemos sobre ella viene solo a través de logos. Por eso, cuando hablan de las crisis humanitarias, muchas veces se trata de la crisis de la muerte. En el caso de Cortázar, en tanto que intelectual argentino, el tema de la crisis de la muerte se asocia más con la tragedia política de su propia patria. Como ya hemos comentado, Argentina también experimentó este tipo de violaciones de los derechos humanos bajo la dictadura. El caso es que esta oscura historia de América Latina tiene cierto vínculo con la catástrofe europea del nazismo: al leer «Final del juego», nos hemos referido a la situación de la Argentina del siglo XIX, prácticamente «colonizada» por financieros extranjeros —principalmente británicos— en varios sectores como la industria ferroviaria. Y dicha situación fomentó en parte la simpatía de algunos argentinos por el nazismo. Borges dice que «al germanófilo le entristece muchísimo que las compañías de ferrocarriles de cierta república sudamericana tengan accionistas ingleses<sup>202</sup>», y admite que «[e]l germanófilo [de Argentina] es realmente anglófobo. Ignora con perfección a Alemania, pero se resigna al entusiasmo de un país que combate a Inglaterra<sup>203</sup>», aunque, por otra parte, hizo hincapié en que este argumento no es más que una parte de la verdad. Además, es conocido que el gobierno de Perón acogió sistemáticamente a muchos exiliados nazis y colaboracionistas de varios países europeos —entre los cuales destacan el famoso caso de Adolf Eichmann o el del ex-jefe de la Croacia de Ustaša, Ante Pavelić—, utilizando su equipo de rescate que disponía de una red internacional de colaboradores<sup>204</sup>.

---

<sup>201</sup> Obviamente, eso no es la única lectura posible. Raúl Silva-Cáceres, por ejemplo, detecta un paralelismo estructural entre este cuento cortazariano y «La máscara de la muerte roja» de Edgar Allan Poe. Raúl Silva-Cáceres, *Op. cit.*, pág. 200.

<sup>202</sup> J. L. Borges, «Definición del germanófilo», *Obras completas IV* (Barcelona: Emecé, 1999), pág. 441.

<sup>203</sup> *Loc. cit.*

<sup>204</sup> Sobre este tema, Uki Goñi realiza una investigación detallada en *La auténtica Odessa: la fuga nazi a la Argentina de Perón*, (Barcelona: Paidós, 2002).

Por lo tanto, el totalitarismo argentino de la postguerra y su máquina de carnicería se atribuyen, parcialmente, al nazismo, aunque no se le puede echar toda la culpa. Dicho de otro modo, la crisis de la muerte en Europa no es ajena a la de Argentina. Por eso, no es extraño que haya una continuidad entre la corriente artística de la Europa de la postguerra y la escritura cortazariana, incluso cuando el autor argentino habla de los problemas propios de su país. Desde este punto de vista, «La escuela de noche» es un buen ejemplo para entender cómo nuestro autor sintoniza con la tendencia global —sobre todo, europea— del arte de la postguerra, interpretándola en su propio contexto. Y, justamente por eso, están superpuestas varias referencias de momentos diferentes y de niveles heterogéneos en el mismo espacio ficcional como un estrato: la nostalgia abstracta por el origen se concretiza en la memoria personal de su adolescencia en la escuela bonaerense de los años treinta. Sin embargo, el autor proyecta su preocupación e indignación por la catástrofe de la Argentina de los años sesenta y setenta en la escena caótica que tiene lugar en la escuela a medianoche. Pero, al mismo tiempo, esta orgía escolar es una explosión de los instintos «pre-apolíneos» reprimidos en nuestra cultura moderna. Y todos estos elementos se conectan a través del discurso global del arte y de la política internacional.

### 3-3. Remedios Varo: manierista hechicera de símbolos nostálgicos

En la sección anterior, hemos visto que se usan espectáculos sangrientos de diferente índole como una manera de evocar la nostalgia por el origen de la humanidad y por los instintos primitivos. Sin embargo, eso no significa que sean los únicos recursos para este motivo. Otra expresión frecuente que podemos observar es el uso de los símbolos de los misterios que no encajan en el esquema apolíneo, sobre todo, en la ciencia. En su inventario se alistan: los magos, los gatos, los vampiros, los alquimistas, algunos insectos, etc. Y aparecen también en el arte de la postguerra, porque con ellos uno puede oponerse a la visión científica, predominante de nuestra sociedad, que facilita la realidad tecnológica. Pero antes de abordar los ejemplos en las obras cortazarianas, leamos su texto crítico relacionado con este tema. Es un artículo titulado «Maneras de entender», que toma la forma de una carta dirigida a Pierrette Fleutiaux, autora francesa que escribió *Histoire de la Chauve-souris*, que es un relato de pesadilla delirante en el que la protagonista sufre de la obsesión de que tiene un murciélago en sus cabellos. El murciélago es, sin duda, uno de los símbolos más comunes (y manidos) para transmitir la sensación inquietante ante los misterios incompresibles<sup>205</sup>, y hay un momento en que la protagonista apela a un psiquiatra para exorcizarlo, sospechando que es una mera fantasía. Pero para Cortázar, es un acto traidor que los lectores no necesitan:

[...] cuando hacia el final del relato la heroína interroga al psiquiatra sobre el grado de realidad o de irrealidad de esa sensación de la presencia del murciélago en su pelo, el lector que no necesita esas preguntas y respuestas eventuales, abre otra vez el paréntesis y espera en la calle que la muchacha vuelva a su reino horrible de insectos y de cavernas, de ciudades alucinantes y de encuentros en tinieblas. Si hay una respuesta, tiene que venir de ahí y no de los laboratorios científicos<sup>206</sup>.

En este fragmento Cortázar aclara su desacuerdo con el intento de la protagonista de

---

<sup>205</sup> Roger Caillois afirma en la introducción de su ensayo *La pieuvre: essai sur la logique de l'imaginaire* que el murciélago es uno de los símbolos más conocidos para representar el mito de las tinieblas: «Parmi les plus connues d'entre elles, la chauve-souris, le paon, le serpent, l'araignée, la torture, beaucoup d'autres connaissent le privilège de provoquer l rêverie, certaines de susciter un effroi obscur ou quelque répugnance partagée, parfois un malaise quasi viscéral, de telle sorte que prolifèrent autour d'elles des fable plus ou moins nombreuses et complexes». Roger Caillois, *La pieuvre : essai sur la logique de l'imaginaire* (París: La Table Ronde, 1973), pág. 12.

<sup>206</sup> Julio Cortázar, *Obras completas VI* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006), pág. 524.

entender su obsesión de manera científica<sup>207</sup>. Porque, según la posición artística que tomaba Cortázar en ese momento, la misteriosa incomprendibilidad, que representan el murciélago, los insectos y las cavernas, es donde se encuentra algo significativo. En realidad, la anécdota del tratamiento psiquiátrico, que acaba en un fracaso, no tiene tanto peso en la novela en comparación con el largo vagabundeo delirante de la protagonista, y resulta obvio que la intención de Fleutiaux consiste en enfatizar la imposibilidad de solucionar el tenebroso misterio de la humanidad. Sin embargo, Cortázar insiste, de modo casi exagerado, en criticar la incorporación mínima del elemento científico, afirmando: «Repito que soy de esos para quienes el valor catártico y purgativo del misterio supera infinitamente las explicaciones racionales<sup>208</sup>». En este punto su lectura se vuelve «romántica» en el sentido tradicional, que traza el esquema del arte contra el racionalismo. De aquí que muchos críticos homologuen a Cortázar con los románticos.

En lo que concierne al Romanticismo, es cierto que hay varias coincidencias con la poética cortazariana. La primera es la nostalgia por *la manera de entender* (o no entender) anterior a la «racionalización» apolínea. Y ésta radica en la paradoja intrínseca de la poesía y de la literatura. Otra coincidencia es el uso frecuente de los símbolos misteriosos, que también tienen la misma raíz que la nostalgia por el origen de la humanidad. Sin embargo, esta coincidencia, en realidad, es la que distingue a Cortázar y sus compañeros artistas de la postguerra de los románticos de hace siglos. Pero, antes de discutir la diferencia, repasemos algunos ejemplos del simbolismo del misterio incomprendible en las obras cortazarianas.

En varias de sus obras, el escritor argentino muestra su predilección por los símbolos mágicos —un poco estereotipados— que expresan su nostalgia por lo pre-moderno. Por ejemplo, el gato, mejor compañero de las brujas, es frecuente en las obras cortazarianas como «Cuello de gatito negro» o «Orientación de los gatos», en los que este animal simbólico otorga a sus amas un aire enigmático, convirtiéndolas en una especie de magas fascinantes, pero que no se dejan comprender. La Maga de *Rayuela*, como su nombre señala, también se suma a esta lista de mujeres misteriosas. Y, de

---

<sup>207</sup> No entremos en la cuestión de si la psicología es una ciencia o no.

<sup>208</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 525.

hecho, en muchas obras cortazarianas, las mujeres son magas en mayor o menor grado<sup>209</sup>. Otro símbolo importante para Cortázar es el vampiro. Su uso se puede remontar hasta la etapa de su aprendizaje, cuando escribió el cuento corto «El hijo del vampiro», que es probablemente un pastiche, y que se publicó solo póstumamente. Más tarde, este tema se desarrolla de pleno en la novela *62 Modelo para armar*. Pero los vampiros en las obras cortazarianas no siempre adoptan su forma explícita. «Texto en una libreta», el cuento que habla del metro bonaerense, el Hades moderno, donde habita gente sospechosa «tan pálida<sup>210</sup>» que se desplaza como «circulación de leucocitos<sup>211</sup>», es un buen ejemplo de vampiros implícitos. El análisis detallado de estos textos lo dejamos para el capítulo siguiente, pero este vistazo general es suficiente para entender su preferencia por este personaje gótico. En realidad, no es difícil entender el porqué de su frecuentación: este monstruo de las tinieblas, débil al rayo solar, simboliza expresamente lo anti-apolíneo. De modo que es uno de los mejores símbolos para transmitir la ilusión por la humanidad pre-moderna.

Como es obvio, estos símbolos de la oscuridad, que transmiten fascinación y miedo al mismo tiempo, coinciden con los que usaban los románticos. Pero no debemos sacar la conclusión precipitada de calificar a Cortázar como neo-romántico. Para el autor argentino este tipo de simbolismo es doblemente nostálgico: primero porque representa *la manera de entender* más antigua que la racionalización apolínea, que es la noción compartida con los románticos. Pero, para el escritor del siglo XX, estos símbolos evocan también la reminiscencia de sus antecesores artísticos. Y esta segunda clase de nostalgia es la que los románticos nunca aceptarían. Como dice Harold Bloom, «[t]odas las búsquedas del período post-Ilustración, es decir, todos los romanticismos habidos y por haber, son búsquedas que tratan de reengendrar el propio ser, para que éste se vuelva el Gran Original<sup>212</sup>». De modo que los románticos insistieron constantemente en ser originales y su máxima preocupación fue reconocer la sombra de otros en su creación, ser epígonos. En este sentido, los símbolos como vampiros tienen una connotación muy diferente para los románticos y para Cortázar. Para aquellos, fueron

---

<sup>209</sup> Este aspecto lo trataremos más adelante en la sección 3-6.

<sup>210</sup> «¡Son tan pálidos!». Julio Cortázar, *Obras completas I* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003), pág. 909.

<sup>211</sup> *Loc. cit.*

<sup>212</sup> Harold Bloom, *La angustia de las influencias* (Caracas: Monte Ávila, 1991), pág. 78.

nuevas expresiones porque fueron ellos que los introdujeron en la literatura moderna. Pero, para nuestro autor, el acto de reutilizarlos aumenta el efecto nostálgico. Obviamente, la repetición implica el peligro de caer en el manierismo, y Cortázar es consciente de eso. Por eso, en el texto sobre la novela de Fleutiaux, admite la posible interpretación de sus símbolos mágicos como ironía:

Pero es cierto que quizá usted, Pierrette Fleutiaux, escribió la historia del murciélago como una alegoría irónica en la que se insertan las simbolizaciones al uso, las respuestas de la sociedad y de quienes le dan forma.<sup>213</sup>

Pero, a pesar de todo, Cortázar no deja de confesar que es partidario de los murciélagos, al menos en este texto. Y este gusto por los símbolos misteriosos, pero estereotipados, es un término común entre algunos artistas de la postguerra, como Remedios Varo, cuya estética está profundamente ligada con su uso. De hecho, Cortázar saca varias veces a colación sus obras como ejemplos de la visión «irracional» que consiste en determinados símbolos, y se le refiere también al analizar la novela de Fleutiaux. En «Maneras de entender» dice:

En mi memoria usted seguirá hundiéndose en la noche llevando su murciélago como una lucecita negra, usted será como las figuras en los cuadros de Leonora Carrington y de Remedios Varo, la imagen de nuestra psique terrible y dulce, la conductora fosforescente del tren de los licántropos y los vampiros, de los que llevan su murciélago, su lobo, su gólem o su doble albino hacia metas inciertas, novela, pintura, estación perdida en el bosque, hacia la interminable y obstinada formulación del destino del animal pensante.<sup>214</sup>

En este fragmento, Cortázar insiste en su lectura de calificar el trayecto delirante de la protagonista como una realidad, oponiéndose a la interpretación «racional» de reducirlo a una mera ilusión demencial o a una ironía sobre el simbolismo manierista. Y compara la aventura psíquica de la protagonista con las visiones tenebrosas de Varo, que consisten en «licántropos», «vampiros», o «murciélagos», criaturas emblemáticamente «anti-apolíneas» a las que Cortázar también apelaba en sus cuentos. De aquí se entiende

---

<sup>213</sup> Julio Cortázar, *Obras completas VI* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006), pág. 524.

<sup>214</sup> *Ibid.*, pág. 525.



que Cortázar consideraba a Varo como representativa del arte simbolista que recuerda la realidad «irracional», la concepción del mundo anterior a la iluminación científica. Por eso, Varo es una clave para comprender este aspecto de la presencia del simbolismo anti-apolíneo en las obras de Cortázar. Pero Remedios Varo no solo es importante para nuestra investigación por la coincidencia artística con Cortázar, sino también porque es una pintora representativa del paradigma de la postguerra con su itinerario artístico —de la participación al movimiento surrealista parisiense y su exilio a México donde pintó la mayoría de sus obras más importantes— que coincide con la mutación político-geográfica que desplaza el centro de la potencia cultural (del bloque occidental) de Europa a Norteamérica. Varo tiene el privilegio de estar cerca de los ojos del huracán artístico a lo largo de su vida, y por eso, es una representante de la época.

Remedios Varo es una artista ambivalente. A pesar de su tendencia visiblemente mística, sus obras testimonian la fascinación que sentía por la cuestión tecnológica. De otro modo, no habría pintado tantos objetos simbólicamente científicos, como mecanismos con engranajes, laboratorios, o vehículos parecidos a los que aparecen en la ciencia ficción. Por ejemplo, su cuadro titulado *Tres destinos* (1956, Fig. 2) muestra tres personajes, que se corresponden con las Moiras, sometidos bajo el control de una máquina traslúcida compuesta de engranajes, una metáfora obvia de la realidad tecnológica y de las leyes científicas que hay detrás de ella. En pocas palabras, la ciencia rige hasta los destinos en este cuadro. Es una comprensión del mundo muy científica, cuando no es una ironía. Como dice María José González Madrid, «Remedios representó el trabajo científico como una vía de conocimiento de la realidad<sup>215</sup>». Pero al mismo tiempo, Varo insiste mucho en la visión pre-científica, y de hecho, la podemos percibir en el mismo cuadro. En el rincón superior izquierdo del lienzo, hay un punto luminoso en el cielo de donde emana un rayo recto que llega directamente a la maquinaria de engranajes, parecido al simbolismo de la Providencia en las iconografías medievales. También podemos interpretar este punto absoluto como la Naturaleza en lugar del Dios. Pero esta reminiscencia de pinturas religiosas de la Edad Media revela la inequívoca tendencia nostálgica de Varo.

---

<sup>215</sup> María José González Madrid, «Recetas, pócimas, retortas: alquimia y creación en la pintura de Remedios Varo», *Remedios Varo: caminos del conocimiento, la creación y el exilio* (Madrid: Eutelequia, 2013), pág. 106.



Fig. 2. Remedios Varo, *Tres destinos* (1956).<sup>216</sup>

Lo que hay que tener en cuenta es que la adopción de motivos teológicos —en este caso, con el esquema explícitamente «solar», que representa cierta racionalización— no es su manera habitual de expresar la ilusión por lo pre-moderno, aunque hay excepciones como *Icono*, que imita el formato de iconos medievales con dos puertas. Respecto a los temas medievales, los más frecuentes son los símbolos de la magia y la heterodoxia de la teología cristiana —tales como personajes vestidos de magos, gatos y búhos, alquimistas, astrolabios, o laberintos—, que abundan en sus lienzos<sup>217</sup>. (Incluyamos las pseudo-ciencias medievales, como la alquimia, también en la magia, porque son alternativas de la concepción *oficial* del mundo de su época). En este ensayo no podemos numerar todo su repertorio, así que solo echemos un vistazo a un ejemplo. El

<sup>216</sup> Edith Mendoza Bolio, «A veces escribo como si trazase un boceto»: los escritos de Remedios Varo (Madrid: Iberoamericana, 2010), pág. 170.

<sup>217</sup> Eva Cortès i Giner atribuye esta preferencia de Varo por los símbolos mágicos medievales a su infancia en Anglès, su pueblo natal gerundense, donde el casco antiguo conserva la arquitectura medieval y las leyendas mágicas siguen siendo vivas. Y afirma: «Considera que el fet de nàixer a Anglès, lloc ben farcit de llegendes de contingut màgic, en gran part fou el primer alè que va activar el seu esperit aventurer, i Remedios va volar creure's que era un signe clau, que l'ajudaria marcant-li un camí». Eva Cortès i Giner, *Remedios Varo i Uranga: L'encontre dels seus dibuixos amb el surrealisme francès* (Tarragona: Arola, 2013), pág. 31.

ejemplo que observamos es un cuadro titulado *Vuelo mágico* (1956, Fig. 3).



Fig. 3. Remedios Varo, *Vuelo mágico* (1956).<sup>218</sup>

Este cuadro muestra un hombre que vuela con alas en su espalda —que evocan aquel prototipo de avión dibujado por Leonardo Da Vinci—, al compás de la música que toca una mujer con su zanfona, típico instrumento de la época medieval. Y no es difícil sentir su ilusión por la visión mágica de la Edad Media. Pero su alegorismo no se limita a expresar su medievalismo, sino que lleva otro mensaje más profundo: la imagen del volador nos remite al mito de Ícaro, el joven temerario que se aproxima demasiado al Sol, Apolo, al escapar del laberinto, y que termina cayendo en el mar. Su estrepitoso fracaso en el desafío con Apolo se asocia fácilmente con la *hybris* de los seres humanos que confían demasiado en su sabiduría científica y su tecnología. Al mismo tiempo, es un fracaso de los poetas que intentan alcanzar la idea del poema<sup>219</sup>. Pero después de observar la nostalgia por lo pre-apolíneo, podemos interpretar este desenlace como una caída en la fascinación peligrosa de volver al estado «original», laberíntico, sin logros.

<sup>218</sup> Tere Arcq *et al.*, *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo* (Girona: Atalanta, 2015), pág. 125.

<sup>219</sup> Eugenio Donato dice: «The failure of the poet will be the failure of Icarus to reach Apollo [...] The poet like Icarus will be burned by his proximity to the original metaphoricity of metaphor». Eugenio Donato, *The Script of Decadence* (New York: Oxford University Press, 1993), pág. 155.

De modo que esta pintura de Varo es significativa no solo en relación con el simbolismo medieval, sino también porque expresa la nostalgia por el origen, que ni siquiera la creación artística puede satisfacer, apelando al mito de la tecnofobia más antiguo.

Curiosamente, Cortázar también emplea el mismo motivo de Ícaro en «La isla a mediodía» (1966), en relación con el tema de la imposibilidad de volver aquel paraíso caótico del estado original sin logros. El protagonista, Marini, es un azafato de la línea Roma-Teherán que sobrevuela las islas griegas, de las cuales una le llama mucho la atención. Es la isla de Xiros que aparece en la vista desde el avión a mediodía en cada vuelo de ida, y pronto Marini se obsesiona con el sueño de visitar esta isla remota de pescadores, aunque resulta que tiene pocos recursos para acceder a ella<sup>220</sup>. Su obsesión por esta isla se vuelve tan intensa que rechaza la promoción a otra línea más ventajosa que la compañía le ofrece y abandona a su pareja con la que tenía una relación estrecha, y al final se decide a viajar allá aprovechando sus vacaciones. Apenas ha desembarcado en la isla a primeras horas de la mañana, el protagonista conoce a la gente local y da un paseo con un hijo del viejo patriarca del pueblo. Cuando llega a la colina verde que siempre miraba desde arriba, viene la hora en la que el avión de su línea sobrevuela justo encima. Marini imagina a sus colegas atendiendo a los pasajeros, y en este momento, de repente se escucha un ruido anormal de turbinas y el avión se precipita en el mar. Sorprendido, el protagonista se lanza en el agua donde encuentra a un hombre moribundo, e intenta salvarlo en vano. Se reúnen también los isleños y miran hacia el mar en busca de otros sobrevivientes, que resulta que no hay.

Antes que nada, la nostalgia por el mundo preindustrial es inequívoca: el protagonista vive la plena realidad tecnológica trabajando en una aerolínea, pero se siente atraído por la isla bucólica en la que los pescadores siguen viviendo la vida tradicional, casi tribal. Hay una escena simbólica que marca su despedida con la realidad tecnológica:

---

<sup>220</sup> Xiros es una isla imaginaria. El escritor argentino Alberto Manguel y su coautor italiano Gianni Guadalupi la recogen en su libro enciclopédico e imaginativo, *Breve guía de lugares imaginarios*, que reúne varios topónimos imaginarios de fuentes heterogéneas, desde Atlántida de Platón hasta Hogwarts de la serie de Harry Potter. Véase la pág. 652 de dicho libro. Alberto Manguel & Gianni Guadalupi, *Breve guía de lugares imaginarios* (Barcelona: Alianza, 2000).

Marini miró su reloj pulsera y después, con un gesto de impaciencia, lo arrancó de la muñeca y lo guardó en el bolsillo del pantalón de baño. No sería fácil matar al hombre viejo, pero allí en lo alto, tenso de sol y de espacio, sintió que la empresa era posible.<sup>221</sup>

El reloj pulsera es un símbolo de la temporalidad isócrona, tecnológica, que rige nuestra vida moderna. En el capítulo anterior, hemos analizado que el cambio en la noción del tiempo es uno de los signos que marcan el proceso de la modernización, y que es un tema importante para los artistas de la época industrial. Por ejemplo, en «El perseguidor», el autor ha elegido el metro con su servicio periódico como ejemplo cotidiano de esta temporalidad moderna. En el caso de «La isla a mediodía» es el vuelo regular, —que cada día sobrevuela la misma isla a la misma hora—, que genera el ritmo de la vida rigurosamente repetida en la que el protagonista se encuentra atrapado. En «El perseguidor», el jazzman luchaba para librarse de esta temporalidad nietzscheana, cosa que resulta difícil, dado que el desarrollo del jazz se debe mucho a la técnica de la grabación, que reduce la música libre en la rotación monótona del disco. Pues el reloj de manecillas, que visibiliza este giro invariable con una precisión impecable, es el mejor emblema de nuestra realidad tecnológica. Por lo tanto, el acto de quitárselo no es otra cosa que un gesto simbólico que revela su deseo de deshacerse de ella. De este modo, Marini creía que ha conseguido «matar al hombre viejo», o sea, deshacerse de su costumbre de vivir la vida programada. Pero esta liberación implica una crisis, porque la vuelta a lo pre-apolíneo significa la pérdida de la civilización basada en logos. La caída del avión en el desenlace insinúa la terrible realización de este regreso, comparable a la orgía caótica que hemos visto en *High-Rise*. De modo que hay una repercusión temática y simbólica entre el cuadro de Varo y el cuento cortazariano.

Recordemos que hablábamos del simbolismo nostálgico en las pinturas de Varo. Hay casos en que se emplea la teología medieval como su motivo, pero mucho más frecuentes son los atributos de la magia que se opone a ella. Y al reconocer a Ícaro entre otros símbolos mágicos, podemos consolidar la hipótesis de que la nostalgia por lo pre-moderno que toma la forma de gatos o magos también se origina en el deseo de volver al estado original «pre-apolíneo». Además, la lectura de la versión cortazariana

---

<sup>221</sup> Julio Cortázar, *Obras completas I* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003), pág. 608.

del mito de Ícaro subraya la coincidencia estética entre Varo y Cortázar respecto al simbolismo de la nostalgia. Pero, si lo pensamos bien, nos damos cuenta de que el simbolismo de lo «pre-apolíneo», del estado original sin logos, es por sí mismo paradójico: el simbolismo, que es un conjunto de significantes y significados, es un lenguaje. Por lo tanto, es intrínsecamente apolíneo. Cuando interpretamos a los magos, los vampiros o los murciélagos como emisarios de los viejos instintos pre-apolíneos, estamos haciendo un acto apolíneo de descifrar los signos. De modo que estas criaturas nocturnas también fracasan en su vuelo mágico como Ícaro. Por eso, esta corriente artística que intenta expresar la nostalgia por lo pre-moderno a través del simbolismo es una fuente de muchas paradojas y muchas contradicciones.

Pero desde el punto de vista taxonómico, este uso problemático de los símbolos nos sirve para distinguir a los irracionistas de la postguerra de los de otra época, sobre todo del período de entreguerras, que no deben ser identificados bajo la única bandera del antirracionismo. Y en el caso de Varo, es fundamental no confundirla con la mayoría de sus colegas surrealistas. Generalmente dicho, los surrealistas evitaron los signos «anti-apolíneos» fácilmente reconocibles a pesar de su tendencia mística, optando por la abstracción en algunos casos —como hicieron Hans Arp o Joan Miró—, o apelando a la famosa «combinación inesperada» en otros casos —como René Magritte o Salvador Dalí—, que fueron propiamente dicho vanguardistas. Y cuando André Breton comenzó a criticar a Dalí, apodándole «Ávida Dolares», era básicamente porque notó cierta coquetería con las masas en sus pinturas, que a partir de cierto momento empezó a adoptar ese tipo de simbolismo, del cual basta recordar sus relojes derretidos, que son el símbolo inconfundible de la temporalidad «irrational» que conocemos bien. Y es lógico que se convirtió en un blanco de crítica como un ejemplo del comercialismo, dado que esa legibilidad tan obvia es la que satisface a los burgueses, compradores de los cuadros (originales), y a las masas, compradores de las copias, cosa que un vanguardista no podía aceptar. Dicho de otro modo, estos surrealistas son más «románticos» en el sentido de que guardan «la angustia de las influencias», y no es solo porque su narcisismo no les permitía considerarse epígonos, sino también porque el uso del simbolismo manido implica el inevitable coqueteo con la sociedad de la burguesía y de las masas. En cambio, el criterio artístico de la época de Varo y Cortázar ya no es el de sus colegas surrealistas. Ahora que el tema prioritario es la recuperación de la

humanidad después de las guerras, la comunicabilidad de mensajes es más importante que su efecto secundario de la coquetería manierista. Porque los enigmas «sofisticados» que solo los pocos privilegiados saben leer no cumplen la función de unir a los seres humanos.

Así hemos analizado el uso de los símbolos del misterio en las obras cortazarianas, comparándolos con los de Remedios Varo, que muestran una visible semejanza en la predilección por lo «anti-apolíneo». Ahora cerremos esta sección, leyendo otro cuento cortazariano con dedicatoria a Remedios Varo para revisar los elementos que hemos observado a lo largo de esta sección. «Las fases de Severo» es un cuento corto con un aire hermético creado por su uso del simbolismo. A lo largo del cuento, se lleva a cabo una ceremonia inquietante y enigmática, cuyo centro es un personaje llamado Severo, rodeado de sus parientes y sus amigos. Al principio, Severo mismo se queda inmóvil sentado en su cama y por lo visto sin consciencia. Lo primero que le ocurre es la transpiración excesiva hasta tal punto que los participantes del rito le tienen que cambiar de pijama y de sábanas. A continuación, Severo comienza a saltar entre los espectadores que están en el dormitorio sin moverse, hasta que su mujer sentencia el fin de la fase de salto. En ese momento, acontece un imprevisto, que es el desorden de las fases. «La fase de los relojes», que tendría que seguir después de la del salto, se pospone a causa de la repentina entrada de un enjambre de polillas, que debería ocurrir más adelante. Pero el rito continúa. Las polillas se posan en la cara de Severo, que las contempla con sus ojos muy abiertos, causando un frenesí entre los participantes que gritan, se abrazan y palmean. A continuación, Severo se levanta y pronuncia números aleatoriamente asignándolos a los participantes, cosa que anuncia la llegada de la fase de los relojes, de la que ellos mismos tampoco saben demasiado, como dice el hermano del narrador: «Eso no se entiende mucho, pero a lo mejor tiene su importancia». En seguida, comienzan a adelantar o atrasar sus relojes pulsera de acuerdo con la instrucción de Severo. Finalmente, Severo duerme, que es la fase del sueño, y su hija le cubre la cara con un pañuelo como si estuviera muerto. En este punto termina todo el proceso de la ceremonia.

La interpretación de la trama no es fácil, o más bien es imposible. Desde la perspectiva interdiscursiva, podemos suponer una relación con alguna obra de Remedios Varo,



porque «Las fases de Severo» está dedicada a ella. Pero, por lo visto, no hay una pintura suya concreta que sea identificada como referencia explícita, aunque el uso de los símbolos del misterio oscuro, tales como polillas o relojes, evocan las obras de Varo<sup>222</sup>. Por otra parte, la lectura atenta del texto en sí tampoco nos ayuda mucho a *entenderlo*, porque ni el narrador ni los protagonistas ofrecen ninguna explicación sobre su ceremonia extraña. De modo que lo único que podemos hacer como lectores es imaginar lo que hay detrás de las imágenes y los actos simbólicos de los protagonistas. Por eso, Iris Chryssofós afirma:

El ritual se nos ofrece como una metáfora inquietante que intenta representar aquello que el lenguaje cotidiano no puede nombrar sin traicionar lo [que] se quiere decir. No existe una palabra exacta que defina qué significan las fases de Severo: el mensaje escapa a una interpretación rígida y unívoca. Las imágenes irracionales que se nos presentan trascienden el realismo del cuento y nos invitan a explorar ese territorio que llamamos fantástico.<sup>223</sup>

Chryssofós interpreta que el motivo del cuento es la nostalgia por el origen: «aquello que el lenguaje cotidiano no puede nombrar sin traicionar lo que se quiere decir» no es sino el origen inalcanzable con logos, la idea clave que ya hemos visto varias veces a lo largo de este ensayo. Y esta lectura ciertamente encaja bien con algunos símbolos que aparecen en este cuento. Por ejemplo, la polilla —como el murciélago, el búho, el vampiro, o la bruja—, pertenece a la familia de voladores nocturnos, que son variedades del Ícaro anti-apolíneo. Por tanto, su intrusión en la habitación de Severo alude a la mezcla de la paradoja poética sobre el origen y la tecnofobia de la postguerra, el fenómeno que hemos visto en «La isla a mediodía» y en *Vuelo mágico*. Los relojes desajustados también nos son familiares. Ya hemos mencionado que los relojes derretidos de Dalí simbolizan nostálgicamente la temporalidad no científica, no

---

<sup>222</sup> Evelyn Picon Garfield sostiene: «En los cuadros de Remedios Varo, todas las figuras tienen unas caras muy parecidas, casi como si todas fueran la misma personas en distintas y extrañas situaciones o fases. Sin embargo, se hallan siempre rodeadas de objetos comunes y realistas, como en el cuento que relata la historia de Severo. El ambiente fantástico que envuelve a los personajes de Remedios, así como al Severo de Cortázar, está basada en su situación, en su fantástico empleo de la realidad cotidiana». Evelyn Picon Garfield, «*Octaedro: ocho caras del desespero*» en *La isla final: Julio Cortázar* (Madrid: Ultramar, 1983), pág. 318.

<sup>223</sup> Iris Chryssofós, «Juego y pasaje a la zona sagrada en “Las fases de Severo”, de Julio Cortázar», <[https://www.academia.edu/8186057/JUEGO\\_Y\\_PASAJE\\_A\\_LA\\_ZONA\\_SAGRADA\\_EN\\_LAS\\_FASES\\_DE\\_SEVERO\\_DE\\_JULIO\\_CORTÁZAR](https://www.academia.edu/8186057/JUEGO_Y_PASAJE_A_LA_ZONA_SAGRADA_EN_LAS_FASES_DE_SEVERO_DE_JULIO_CORTÁZAR)>, pág. 11.



nietzscheana, y Cortázar, por su parte, expresaba esta nostalgia con el gesto simbólico de arrojar el reloj de pulsera en «La isla a mediodía». Teniendo esto en cuenta, podemos considerar que los relojes desajustados de «Las fases de Severo» también remiten a aquella misma temporalidad elástica que Johnny de «El perseguidor» buscaba tanto. Además, Remedios Varo tampoco es indiferente a este tema al describir nuestra vida regida por el reloj en el cuadro titulado *Revelación o El relojero* (1955). En esta obra, nos encontramos con un relojero rodeado de varios relojes de péndulo, cada uno de los cuales corresponde a una persona pintada dentro de su caja de péndulo. Pero, a diferencia de «Las fases de Severo», todos estos relojes están ajustados de forma precisa, indicando la misma hora. Así que esta imagen, en parte, se puede interpretar como una crítica contra la temporalidad isócrona en la que se reduce el tiempo vivido por cada uno, aunque al mismo tiempo transmite la fascinación del mecanismo impecable.

Sin embargo, si realmente «Las fases de Severo» es una *metáfora* de la nostalgia poética causada por el defecto del nombramiento apolíneo, como sostiene Chrysosfós, sus símbolos dejarán de ser *símbolos* propiamente dichos. Para *metaforizar* esa frustración poética se necesitan símbolos incomprensibles con los que los lectores experimenten una imitación de aquella experiencia frustrada de no-poder-llegar-al-origen. Y, para satisfacer este requisito, la solución más segura es usar símbolos vacíos que significan nada. Por lo tanto, no es extraño que no podamos *entender* por qué Severo transpira mucho y salta entre los participantes, o para qué les ordena desajustar sus relojes (aparte de la referencia abstracta a la temporalidad elástica), y por qué acaba tendido con la cara tapada por un pañuelo. Lo único que nos transmiten estos símbolos vacíos es una vaga sensación oscura, que es el elemento imprescindible para recordar lo pre-apolíneo. Huelga decir que esta vacuidad simbolista no es necesariamente negativa, porque nos deja un espacio amplio en el que caben varias interpretaciones libres. Pero es innegable que esta precedencia de la forma (= los significantes) al contenido (= los significados) no es otra cosa que el síntoma del manierismo: los símbolos de «Las fases de Severo» son significantes huérfanos que esperan a que los asociemos con un significado, a través de nuestra lectura imaginativa.

### 3-4. Manierismo contra Apolo y lo dionisiaco de Nietzsche

Pero ¿qué significa ser «manierista», precisamente? Hemos utilizado el término «Manierismo» sin definirlo hasta ahora, dando por descontado su significado cotidiano, que implica cierta connotación negativa. Sin embargo, esta refiere solo a la excesiva preocupación por la forma y la técnica que impiden la creación libre y novedosa. De acuerdo con el uso original de esta palabra en el contexto de la historia del arte, indica la tendencia pictórica del siglo XVI caracterizada por su desvío de la belleza idealizada bien armónica. Pero esta tampoco es la única definición. Según Gustav René Hocke, la misma extravagancia artística contra el equilibrio que caracteriza la pintura del siglo XVI se percibe también en varios artistas modernos, por lo que la definición del manierismo debe ser ampliada para incluirlos. De aquí que «el Manierismo» deje de ser una etiqueta para el espíritu de una época determinada, y se convierta en un concepto general que implica cierto gesto compartido por muchos artistas. «El Manierismo es, pues —en el sentido general de la psicología de los impulsos—, el *gesto* específico de una determinada forzosidad expresiva<sup>224</sup>», dice Hocke.

En su libro *El mundo como laberinto*, Hocke examina varios aspectos que las obras manieristas (incluso modernas) tienen en común: el sueño, la deformación, la angustia, la magia, el misterio, la monstruosidad, la muerte, la irregularidad... El inventario enciclopédico de síntomas manieristas que presenta el estudioso alemán es tan extenso que no podemos analizarlo detalladamente en este ensayo. Pero hay una parte de su libro que nos explica qué es el manierismo desde una perspectiva concisa:

El antepasado mítico del Manierismo es *Marsyas*; el abuelo de lo clásico, ahora un tanto pesado si bien todavía irradiando majestad: *Apolo*. El rostro del Manierismo está señalando como el de *Cain*. *Cain* (*Caliban*) acabará siempre matando al apolíneo *Abel* (*Ariel*). *Abel*, que “está en gracia”, resucitará tanto más resplandeciente después de cada “asesinato”.

¡Imágenes! El “Manierismo” (que ha recibido, como tantos hijos del desvelo, un nombre tan poco afortunado) habrá de quedar en desgracia, esto es, pertenecer a la raza de los *Maudits*, de los (satúrnicamente) condenados (en sentido de BAUDELAIRE); pero él tendrá al mismo tiempo una

---

<sup>224</sup> Gustav René Hocke, *El mundo como laberinto: el manierismo en el arte* (Madrid: Guadarrama, 1961), pág. 33.

fuerza “mágica” para deshacer obstrucciones, fijaciones, petrificaciones.<sup>225</sup>

Es decir, el manierismo es la antítesis del clasicismo apolíneo, cuya misión consiste en renovar dialécticamente lo clásico a través de su expresión orgiástica de descontento que desencadena los impulsos incompatibles con el canon. Y justamente su capacidad de romper la inflexibilidad de lo clásico es la que saca al arte de los callejones sin salida. La metáfora del fratricidio contra la autoridad seguramente nos recordará la teoría de la subversión, que a primera vista parece encajar con el concepto del manierismo como contraataque del arte no canonizado. Pero la peculiaridad de éste (según la definición de Hocke) es su estigma de perdedor ante el arte clásico. La revelación manierista que saca a la luz lo que oculta el canon sirve para sacudir el estancamiento de lo clásico, pero eso no significa que lo sustituya. En este punto, el manierismo difiere claramente de los artes subversivos, que reclaman su triunfo sobre los predominantes o clásicos. El antagonismo entre el clasicismo y el manierismo no es una lucha sin límites, sino que es una dinámica que permanece dentro de cierto marco, determinado por varios términos comunes que ambos comparten, entre los cuales se encuentra la confianza en lo absoluto:

Si es que existen *dos modos* de manifestarse el Absoluto —en Arte, Clasicidad y Manierismo—, *ambos* modos de manifestación del Absoluto dependen, pues del Absoluto. Ambos están, pues *dentro del misterio estético en referencia mutua*, por más que parezcan excluirse mutuamente.<sup>226</sup>

El manierismo, por tanto, no es relativismo, por lo que muchos vanguardistas se excluyen de su lista, a pesar de su gesto radical contra el canon. En general, los vanguardistas, a diferencia de los manieristas, matan no solo a su hermano bendito sino también a Dios mismo. Por eso, Gustav René Hocke no nombra a casi ningún vanguardista en su libro, excepto a algunos surrealistas como Dalí, que sí que guardaban la ilusión de lo absoluto. De este modo, podemos delimitar más o menos los confines del concepto del manierismo generalizado.

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, pág. 360-361.

<sup>226</sup> *Ibid.*, pág. 415.

La mayor contribución de Hocke es su descubrimiento de que el término «Manierismo», que originalmente se refería solo al espíritu del siglo XVI que se visibilizó en la pintura, se puede redefinir como espíritu de contradicción que complementa el canon apolíneo, independientemente del contexto histórico. Pero el planteamiento sobre ese gesto artístico como antítesis de lo apolíneo no es original de Hocke, sino que tiene un precedente conceptual: es la teoría dualista de Nietzsche que concibe el arte como un espacio de antagonismo entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Para Nietzsche, Apolo es el representante de la belleza ideal, soñada, y del arte que la expresa recto, sin serpenteo<sup>227</sup>. Esta comprensión del dios diurno como encarnación del resplandor artístico es prácticamente sinónimo de lo clásico en la terminología de Hocke. El único elemento al que tenemos que prestar la atención es su empleo del término «onírico». Nietzsche sostiene que el dominio apolíneo es onírico, puesto que la belleza ideal no se realiza en el mundo existencial, excepto en el sueño. En cambio, Hocke incluía el onirismo en la lista de síntomas manieristas<sup>228</sup>. Para Hocke lo onírico se refiere más bien a la pesadilla en la que los impulsos no apolíneos toman formas. Pero excepto este detalle, los dos filósofos alemanes comparten la idea de que hay un modelo de arte que expresa la belleza ideal, y que éste, en muchos casos, se asocia con la rectitud artística, capaz de transmitir la estética sin afectación.

En la teoría de Nietzsche, la antítesis de lo apolíneo es lo dionisiaco. Al contrario de Apolo, Dionisos representa la embriaguez festiva en la que se desencadenan los impulsos salvajes hasta violentos que permanecían reprimidos bajo la regularidad apolínea. Es como un seísmo que libera tensiones y contradicciones acumuladas durante la cotidianidad aparentemente armoniosa bajo la pauta apolínea. Pero es justamente esta descarga furiosa de desorden la que facilita la vuelta del orden apolíneo. El paralelismo con el concepto de Hocke es obvio: tanto lo dionisiaco de Nietzsche como el manierismo de Hocke se caracterizan por el repentino descarrío de lo apolíneo,

---

<sup>227</sup> «Él es «el Resplandeciente» de modo total: en su raíz más honda es el dios del sol y de la luz, que se revele en el resplandor. La «belleza» es su elemento: eterna juventud le acompaña. Pero también la bella apariencia del mundo onírico es su reino: la verdad superior, la perfección propia de esos estados, que contrasta con la sólo fragmentariamente inteligible realidad diurna, elévalo a la categoría de dios vaticinador, pero también ciertamente de dios artístico». Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* (Madrid: Alianza, 2015), pág. 281-282.

<sup>228</sup> Léase el capítulo de «El mundo de los sueños» de *El mundo como laberinto*. Gustav René Hocke, *Op. cit.*, pág. 307-318.

gracias al cual el paradigma canónico paradójicamente se renueva y vuelve a funcionar. En este sentido, podemos afirmar que el manierismo es una expresión artística del espíritu dionisiaco.

El mérito de la teoría nietzscheana consiste en su explicación filosófica sobre el mecanismo con el que surge lo dionisiaco: según Nietzsche, la ebriedad dionisiaca es una reacción defensiva de los seres humanos contra la absurdidad existencial. El seguimiento a la pauta apolínea nos genera «náusea» tarde o temprano, porque nuestra existencia nunca puede ser ideal. Por más que intentemos trazar el soñado rasgo apolíneo con nuestra vivencia, la realidad existencial nos recuerda el abismo infranqueable con el mundo puro de ideas. De aquí que nazca la necesidad de la embriaguez dionisiaca para que no caigamos en el nihilismo autodestructivo, según el entender de Nietzsche:

En el pensamiento lo dionisiaco es contrapuesto, como un orden superior del mundo, a un orden vulgar y malo: el griego quería una huida absoluta de este mundo de culpa y de destino. Apenas se consolaba con un mundo después de la muerte: su anhelo tendía más alto, más allá de los dioses, el griego negaba la existencia, junto con su policromo y resplandeciente reflejo en los dioses. En la consciencia del despertar de la embriaguez ve por todas partes lo espantoso o absurdo del ser hombre: esto le produce náusea. Ahora comprende la sabiduría del dios de los bosques.

Aquí ha sido alcanzado el límite más peligroso que la voluntad helénica, con su principio básico optimista-apolíneo, podía permitir. Aquí esa voluntad intervino enseguida con su fuerza curativa natural, para dar la vuelta a ese estado de ánimo negador: el medio de que se sirve es la obra de arte trágica y la idea trágica. Su propósito no podía ser en modo alguno sofocar el estado dionisiaco, y, menos aún, suprimirlo: era imposible un sometimiento directo, y si era posible, resultaba demasiado peligroso: pues el elemento interrumpido en su desbordamiento se abría paso por otras partes y penetraba a través de todas las venas de la vida.

Sobre todo se trataba de transformar aquellos pensamientos de náusea sobre lo espantoso y lo absurdo de la existencia en representaciones con las que se pueda vivir: esas representaciones son lo *sublime*, sometimiento artística de lo espantoso, y lo *ridículo*, descarga artística de la náusea de lo absurdo. Estos dos elementos, entrelazados uno con otro, se unen para formar una obra de arte que

recuerda la embriaguez, que juega con la embriaguez.<sup>229</sup>

En el esquema nietzscheano, lo dionisiaco, —que coincide con el manierismo a nuestro entender basado en la teoría de Hocke—, es un gesto escapista de «este mundo de culpa y de destino» que no satisface la pauta ideal. La embriaguez, típico comportamiento dionisiaco, no es sino un ejemplo de este escapismo para olvidar temporalmente el horror existencial, que la consciencia despierta no puede aguantar. En este sentido, el espíritu dionisiaco-manierista es el antónimo del existencialismo, que nos invita a aceptar decididamente defectos existenciales en lugar de olvidarlos. Pero el camino hacia el existencialismo ya es perceptible en el argumento de Nietzsche: «la náusea» a la que se refiere el filósofo alemán no es otra de la que Sartre incorporará en su filosofía existencialista, y Nietzsche mismo pronto sentenciará la muerte de Dios, llegando al concepto del superhombre, que es una especie de existencialismo para los poderosos. Pero no adelantemos demasiado. El tema del ensayo citado de Nietzsche no es analizar el comportamiento dionisiaco, sino explicar la tragedia como una dialéctica entre la luminosa visión apolínea y la anestesia dionisiaca para prevenir el nihilismo. Según Nietzsche, la tragedia nace cuando la perspicacia apolínea nos despierta del delirio dionisiaco en el que soñábamos la ilusión placentera pero engañosa de liberarnos de la existencia nauseabunda. Curiosamente, este concepto de la tragedia forma un notable paralelismo con la teoría del Romanticismo pensado por Wellek y Paul de Man, que hemos leído en el primer capítulo. Según aquellos críticos, el Romanticismo consiste en la nostalgia por el mundo ideal que la momentánea epifanía nos ofrece a entrever, pero que no dura a causa del peso de la existencia. Y estas teorías sobre el proceso de la desilusión forman un complemento con la de Hocke, que enfatizaba la función renovadora de la ilusión. Mientras Hocke explica cómo el manierismo dionisiaco sacude el clasicismo apolíneo, Nietzsche y los críticos del Romanticismo analizan cómo el clasicismo apolíneo responde al manierismo dionisiaco.

Con este análisis, hemos conseguido un soporte teórico para llamar «manierista» la tendencia que mostraban tanto Varo como Cortázar en sus expresiones de la nostalgia. En pocas palabras, la ilusión por la pre-modernidad ampliamente compartida entre los

---

<sup>229</sup> Friedrich Nietzsche, *Op. cit.*, pág. 297-298.

intelectuales de la postguerra es un ejemplo del manierismo, porque es un gesto rebelde contra el canon de la ideología moderna, la ciencia. Pero como sostiene Hocke, el manierismo tiene el estigma de «perdedor». Es decir, su tarea iconoclasta consiste solo en refrescar el canon apolíneo en el momento de estancamiento, pero no en subvertirlo. De modo que el predominio de lo manierista pronto llega al fin con la vuelta del Apolo renovado. Por eso, la ilusión por la pre-modernidad de la que hemos estado hablando también incluye en sí misma el germen de la desilusión. Dicho de otro modo, el despertar del ensueño con vampiros, magos o murciélagos está predeterminado ya desde el principio. Por eso, Cortázar no permaneció mucho tiempo en esta etapa de nostalgia, dando pasos hacia el compromiso político, que vamos a analizar más tarde.

### 3-5. El análisis sobre la crisis humanitaria en las obras de Varo y de Cortázar

En la sección anterior, hemos interpretado el fenómeno artístico de la postguerra con el vocabulario teórico del manierismo y de la tragedia nietzscheana. De esta manera, podemos entender la predilección por determinados símbolos que Cortázar comparte con Varo desde la perspectiva amplia y general. Pero, al mismo tiempo, es indispensable prestar atención a la especificidad del contexto histórico en el que se encuentran nuestros artistas. Una de las cosas específicas que tenemos que pensar es la causa de su manierismo. Porque el manierismo, por sí solo, es un fenómeno general que puede aparecer en cualquier época, siempre que lo clásico se pierda en un callejón sin salida. Hasta ahora dábamos por descontado que la nostalgia por lo pre-moderno de los intelectuales de la postguerra nace de la alarma ante la crisis humanitaria después de experimentar las dos guerras mundiales, memorizadas como catástrofes tecnológicas. En algunas ocasiones, hemos argumentado que esta alarma se atribuye, en muchos casos, a la preocupación por la «apolinización» de la muerte.



Fig. 4. Remedios Varo, *Au bonheur des dames* (1956).<sup>230</sup>

<sup>230</sup> Edith Mendoza Bolio, *Op. cit.*, pág. 171.



Pero esto no es más que una explicación parcial del fenómeno, y ahora tenemos que examinarlo con más detalle. Comencemos entonces por analizar un cuadro de Varo titulado *Au bonheur des dames* (1956, Fig. 4), en el que se ven unas figuras deslizándose con una rueda trasplantada en lugar de las piernas. En realidad, ya estamos familiarizados con esta imagen quimérica del cuerpo humano y la maquinaria de movilidad que aparece en este cuadro. Es la misma que hemos visto en la musa futurista del libro de Marinetti que representaba la estética del arte tecnológico. Y sabemos que esta imagen tiene una historia bastante larga en tanto que expresión del miedo ante la realidad tecnológica incontrolable, que muchas veces toma la forma de androides femeninos, como ha argumentado Andreas Huyssen<sup>231</sup>. De modo que no es difícil reconocer el tema de aquella tecnofobia en este cuadro. Además, Varo elige *ruedas* como aparatos cibernéticos de estas quimeras. Curiosamente, la pintora catalana insiste mucho en el motivo de personajes con ruedas. Y no solo los pintó en varios cuadros suyos, sino que incluso escribió un texto titulado *De Homo Rodans*, que es una parodia de artículo científico en la que la autora desarrolla una hipótesis sobre la especie extinta, Homo Rodans —hombre que tenía una rueda en lugar de los pies— a partir de sus huesos excavados, por supuesto, imaginarios, que la propia autora plasmó en una escultura. Sobre este texto, Edith Mendoza Bolio concluye que «con *De Homo Rodans*, Varo logró mostrarnos su visión crítica de la sociedad y mofarse de los excesos discursivos del mundo de los científicos<sup>232</sup>». Estamos de acuerdo con esta interpretación abstracta. Pero nosotros, con el análisis que hemos realizado sobre el simbolismo de ruedas, podemos profundizar más con una explicación concreta. Como hemos visto en el segundo capítulo, la rueda es un símbolo de la periodicidad y la monotonía de la realidad tecnológica, dado que la rotación —sea de películas, de discos, o de ruedas— reduce los movimientos libres e ilimitados que representa la Victoria de Samotracia en la repetición nietzscheana. Por lo tanto, es una alegoría de la realidad industrial engañosa en la que creemos disfrutar de la libertad sin restricciones, que en realidad son falsas, dada su condición de reductibilidad a un mecanismo monótono.

Pero volvamos a la pintura *Au bonheur des dames*. ¿A qué se refiere exactamente la

---

<sup>231</sup> Véanse las citas núm. 156 y 157.

<sup>232</sup> Edith Mendoza Bolio, «*A veces escribo como si trazase un boceto*»: los escritos de Remedios Varo (Madrid: Iberoamericana, 2010), pág. 57.

monotonía en el caso de esta obra? Para entenderlo, tenemos que analizarla desde diferentes puntos de vista. Primero, enfoquemos su referencia intertextual. El título *Au bonheur des dames* se refiere a la novela de Émile Zola. Isabel Castells Molina afirma:

El cuadro nos remite directamente a una novela [de Zola] que lleva el mismo título y cuyo argumento es justamente el proceso de alienación al que conduce a un público eminentemente femenino la inauguración de unos grandes almacenes en París.<sup>233</sup>

No es difícil imaginar que la propia Remedios haya conocido e incluso visitado, en sus años parisinos, algunos de estos grandes almacenes cuyo auge dio lugar a la novela de Zola, y que los haya aprovechado para hacer una crítica de ciertos aspectos del universo femenino, [...] <sup>234</sup>

La novela de Zola cuenta, desde su punto de vista crítico, una historia del crecimiento monstruoso de un gran almacén, que es uno de los símbolos de la sociedad de consumo capitalista, que en la época de Zola apenas comenzaba su desarrollo. Lo curioso es que su tema central sea el sector de la moda, que protagonizan las vendedoras y compradoras de prendas, y, por tanto, se trata de la alienación de «un público eminentemente femenino» como dice Isabel Castells Molina. Pero en realidad, no es casual que Zola se fijara especialmente en este fenómeno, puesto que la moda fue el ejemplo más visible y atractivo del consumismo industrial durante esta primera etapa, como Benjamin observa en *Obras de los pasajes*:

Aquí abre la moda el nuevo espacio para el vuelco dialéctico que se da entre mujer y mercancía —o placer y cadáver—. La muerte, tan grosera como siempre, que hace las funciones de ayudante, le va tomando al siglo las medidas; hace incluso ella misma, con intención de ahorrar, de maniquí, y dirige por su propia cuenta esa liquidación que los franceses han dado en llamar «revolución». Porque, en efecto, nunca fue la moda sino parodia colorida de un cadáver, provocación estricta de la muerte realizada a través de la mujer, un amargo coloquio entre susurros con las formas de la

---

<sup>233</sup> Isabel Castells Molina, «Hilos y trazos en la obra de Remedios Varo» en *Remedios Varo: caminos del conocimiento, la creación y el exilio* (Madrid Eutelequia, 2013), pág. 56.

<sup>234</sup> *Ibid.*, pág. 57.

descomposición, entre risas chillonas y fingidas. Y es que eso es la moda.<sup>235</sup>

No es tan fácil adivinar lo que realmente quería decir Benjamin con este texto, debido al carácter de este libro inacabado que consiste en escritos fragmentados. Pero, probablemente no está tan lejos de lo siguiente: la moda es un sistema que transforma la atracción femenina en mercancías, cuyos principales compradores son las propias mujeres. Dicho de otro modo, las que no siguen (y consumen) la moda ya no pueden ejercer su atracción en los hombres, sobre todo, en los *dandies*. Pero es cadavérica, porque, al vestirse a la última moda, el sujeto se convierte en un zombi contagiado del concepto temporal de la belleza definido por la industria, que después de una temporada ya será «pasado de moda». Pero, a pesar de estos visibles problemas sobre su carácter alienador, la moda es atractiva —por su definición, porque ahora es ella la que nos dice qué es lo atractivo— ofreciendo imágenes fantasmagóricas, por las que vagan los *flâneurs* según el propio Benjamin. La novela de Zola refleja esta ambivalente sensación ante la moda, y Varo la reinterpreta en su propia realidad de la postguerra, en la que la moda ya ha conseguido monstruosa influencia global gracias a la expansión planetaria del consumismo masivo realizado por la tecnología altamente desarrollada. Los cibernéticos de Varo, flotando en medio del ambiente fantasmagórico a la vez banalmente comercial, son la nueva versión tecnológica de los zombis benjaminianos, que nos dejan perplejos con la mezcla de «placer y cadáver».

Sin embargo, la ironía de Varo no se limita solo al tema de la moda. Leamos la pequeña anotación de la artista, escrita detrás del lienzo:

Criaturas caídas en la peor mecanización; todas las partes de su cuerpo son ya ruedecillas, etcétera. En la tienda venden las piezas que se deseen adquirir para sustituir las usadas. Criaturas de nuestra época, sin ideas propias, mecanizadas y próximas a pasar al estado de insectos, hormigas en particular.<sup>236</sup>

La tecnofobia es inconfundible en su tono irónico. Según Varo, la humanidad se está aproximando al estado de los insectos, sobre todo, de las hormigas. Esta metáfora no es

---

<sup>235</sup> Walter Benjamin, *Obras: libro V / vol. I* (Madrid: Abada, 2013), pág. 140.

<sup>236</sup> Edith Mendoza Bolio, *Op. cit.*, pág. 171.

tan enigmática, si pensamos en el estado actual de la humanidad, en el que nos contentamos con la falsa libertad del consumismo masivo, cerrando los ojos ante la monotonía de la rotación nietzscheana. La cosa es que para Varo este motivo es tan importante que lo repite en varias obras suyas. Por ejemplo, en *Hacia la torre* (1960, Fig. 5) aparece un grupo de chicas en bicicleta que salen de un edificio compuesto de bloques hexagonales como una colmena, dirigidas por una mujer vestida de monja y un hombre que parece ser un abad de convento.



Fig. 5. Remedios Varo, *Hacia la torre* (1960).<sup>237</sup>

Este cuadro también tiene el comentario de la pintora misma:

Las muchachas salen de su casa-colmenar para ir al trabajo. Están guardadas por los pájaros para que ninguna se pueda fugar. Tienen la mirada como hipnotizada, llevan sus agujas de tejer como manubrio. Sólo la muchacha del primer término se resiste a la hipnosis.<sup>238</sup>

---

<sup>237</sup> *Ibid.* pág. 187.

<sup>238</sup> *Loc. cit.*

Según este comentario, el cuadro describe el estado hipnótico al que se someten las chicas trabajadoras, que ni siquiera se dan cuenta de su falta de libertad (excepto la una). Varo, en tanto que pintora femenina, enfoca especialmente la situación represiva en la que se encuentran las mujeres. Por eso, no es extraño encontrar las agujas de tejer, que representan aquellos trabajos tradicionalmente asignados a las mujeres. Es decir, es un símbolo de la falta de la libertad profesional en la esfera femenina. Los personajes que parecen ser maestros de escuela monástica también encajan en este contexto: en ellos podemos reconocer la metáfora de la escuela represiva que moldea a sus alumnos en la normativa tradicional, del mismo modo que «La escuela de noche» de Cortázar. Por otra parte, no debemos pasar por alto el simbolismo de las ruedas en las bicicletas de las muchachas. El signo del eterno retorno nietzscheano de la realidad tecnológica se corresponde con la monotonía de la vida laboral en el caso de *Hacia la torre*. En cuanto al motivo de los insectos, Varo esta vez adopta abejas en lugar de hormigas. Pero las abejas también son insectos sociales como las hormigas, cuyo sistema consiste en incontables abejas obreras que trabajan como engranajes para servir a la única abeja maestra de la colmena. De modo que su mensaje es obvio: es una ironía crítica contra la maquinización de los seres humanos en el contexto laboral.

Curiosamente, Cortázar también emplea la misma metáfora de los insectos al pensar en la crisis humanitaria de nuestra época. En una entrevista con Ernesto González Bermejo, el escritor argentino explica su interés y obsesión por el reino animal, sobre todo por el mundo de los insectos:

Pero lo que es exasperante para mí es esa noción de incomunicabilidad total que puede haber entre una mosca y un hombre, entre una hormiga y un hombre. Uno está viendo a la hormiga, un animal social, cumpliendo con una habilidad extraordinaria y una completa conciencia profesionales, tareas específicas y determinadas, y al mismo tiempo no puede aplicarle ninguno de nuestros valores, de nuestros movimientos mentales, aún el más primario porque la hormiga no tiene una mente pero ¿qué es lo que tiene? [...] los hormigueros del tiempo de Pericles son los mismos hormigueros de hoy, no hay la menor diferencia, y las hormigas del tiempo de Pericles hacían exactamente lo mismo que hacen las de hoy. Y las abejas no han cambiado a lo largo de millones de años.

Es decir que un animal se mueve fuera del tiempo —puesto que la historia se da en un contexto temporal—, repite al infinito los mismos movimientos y ¿para qué?, ¿por qué?: esas son nociones

humanas que no valen para un insecto. Decimos que el animal trabaja, la noción de trabajo la ponemos nosotros.<sup>239</sup>

En pocas palabras, Cortázar se asombra de —o más bien se horroriza de— la sociedad de los insectos, puesto que dentro de su sistema cada miembro cumple su tarea asignada como si fuera un engranaje. Pero, en realidad, lo que nos inquieta no son las sociedades entomológicas mismas, sino la comparación de estas con la nuestra: observar el comportamiento de los enjambres inevitablemente nos hace preguntarnos si en realidad nuestra situación es tan diferente. Y justo esta comparación es la que inspira a Remedio Varo al crear la metáfora de hormigas y de abejas en sus cuadros. Por lo tanto, la resonancia temática entre los dos artistas de la posguerra señala una más que probable preocupación común. El mérito del texto citado de Cortázar es que nos permita entender las cosas que en las pinturas de Varo permanecían implícitas bajo los signos herméticos. En dicho texto, el autor argentino se fija mucho en la constancia de la sociedad de los insectos. Gracias a su repetición idéntica del ciclo de vida, el sistema social de las hormigas, o de las abejas, continúa desde hace cientos de millones de años sin ruptura, (aunque los insectos evolucionan, es decir, no se trata de una *repetición* desde el punto de vista científico). El término «repetición» ya es algo familiar para nosotros. Según nuestra interpretación, Varo también aludía al tema de la repetición monótona de nuestra vida industrial bajo el disfraz de la libertad exploradora en *Au bonheur des dames* y *Hacia la torre* a través del simbolismo de ruedas. La pintora no comentaba explícitamente la relación entre el motivo de los insectos y la repetición rotatoria de los seres humanos. Pero ahora, con la observación de Cortázar, podemos conectarlos: la sociedad entomológica es, por sí misma, repetitiva. Por eso, es un buen motivo para describir la monotonía de la vida industrial tanto en calidad de trabajadores (*Hacia la torre*) como en calidad de consumidores (*Au bonheur des dames*).

Sin embargo, tenemos que revisar qué significa precisamente «la repetición», porque la de los insectos y la de la rueda cinematográfica, en realidad, no son idénticas. Nuestra comprensión de la repetición cinematográfica se basa en el análisis que hemos realizado sobre *La invención de Morel*, en el que los protagonistas alcanzan la eternidad a través

---

<sup>239</sup> Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar* (Barcelona: Edhasa, 1978), pág. 54-55.

del eterno retorno nietzscheano. Los protagonistas de esa novela sufrían el encarcelamiento en sí mismo privados de la posibilidad abierta hacia un futuro diferente, y eso quiere decir que su identidad individual se consolida cada vez que se repite el ciclo de la proyección cinematográfica. Dicho de otro modo, se trata de un eterno infierno individualista. En cambio, las hormigas (o abejas) obreras carecen de la individualidad desde el principio, puesto que no son más que clones de la maestra. Por tanto, la muerte de cada una no implica ningún final. Son como una máquina eterna que nunca deja de funcionar porque reemplaza sus componentes desgastados por otros nuevos. Es decir, es un eterno infierno totalitarista. Por lo tanto, los dos símbolos de la repetición monótona son opuestos desde el punto de vista del sujeto Yo. Mientras que la rotación cinematográfica representa el encarcelamiento en sí mismo, que es la subjetividad al extremo, los insectos aluden a la objetivación total, o más bien, la reificación del sujeto, que es la muerte de la subjetividad. Y, desde el punto de vista histórico, la primera refleja el miedo a la soledad que predominó hasta el período de entreguerras (recuérdese lo mucho que se esforzaron los surrealistas para realizar la colectividad y la objetividad), y la segunda, el miedo al totalitarismo que prevaleció en la postguerra. Pero la anotación de Varo, que se refiere al estado de los insectos, insinúa que ahora tenemos que analizar la segunda.

Como ya hemos comentado, no es que Cortázar y Varo se interesen por la ecología de los insectos en sí, sino que se preocupan por la aproximación del estado humano en la realidad moderna al de las hormigas o de las abejas. Y Cortázar nos explica a qué se refiere concretamente esta metáfora en su ensayo «Irracionalismo y eficacia»:

El hombre necesita del compás para hallar el exágono [sic.] de la abeja; el nazi, hombre-insecto, es en realidad el insecto *más* el hombre, la doble obediencia a los impulsos primarios y a la razón que se vale de ellos como violento motor para que su frío y cuidado objetivo se alcance de inmediato.<sup>240</sup>

El fascismo es el modelo social que se ha asemejado más que nunca a la extrema totalidad del sistema hormiguero. Su colectividad perversa en la que cada miembro se convierte en nada más que piezas reemplazables es comparable a la de los enjambres. Y

---

<sup>240</sup> Julio Cortázar, *Obras completas VI* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006), pág. 245.

no cabe discusión de que el nazismo es el máximo representante de este régimen hormiguero con su inhumanidad y violencia extrema, que les llama la atención a muchos artistas como un ejemplo del fracaso humanitario, pero de cierto modo atractivo. En efecto, ya hemos visto que la trama de «La escuela de noche» era inseparable del contexto histórico de la Argentina de la postguerra en la que los políticos y militares germanófilos imitaron el estilo del régimen nazi. Y, si el comportamiento de los insectos sociales evoca el fascismo a Cortázar, es posible que la metáfora de hormigas y abejas en los cuadros de Varo también tenga que ver con la misma preocupación. La biografía de Varo también apoya esta hipótesis: durante toda su carrera artística, España estuvo gobernada por Franco. Desde este punto de vista, la estética de Varo y la de Cortázar se encuentran teñidas por el contexto histórico de la postguerra, donde no solo estaba vivo el recuerdo del caso extremo del totalitarismo, sino que además aún existían unos gobernadores fascistas. Y podemos pensar que uno de los factores que les impulsaron a convertirse al «manierismo» fue esta perduración insistente del fascismo que no acabó aún después de la caída de la Alemania de nazi.

Además, no se trata solo del fascismo manifiesto como el franquismo o la dictadura militar de Argentina. Porque, hoy en día, el fascismo se encuentra no solo en la escena política sino también en las obras de arte industrialmente producidas. En el primer capítulo hemos citado a Benjamin, que explicaba cómo el fascismo se pudo aprovechar de «el culto al público» que el cine generaba<sup>241</sup>. En aquel texto, Benjamin hablaba solo del arte de la técnica reproductiva. Pero Adorno y Horkheimer desarrollaron el argumento benjaminiano para abarcar toda la industria cultural. El punto clave de su argumento consiste en señalar el hecho de que las obras de arte producidas por la industria cultural sean instrumentos educativos para manipular a los consumidores sin que estos se den cuenta:

Cuanto más sólidas se vuelven las posiciones de la industria cultural, tanto más sumariamente puede permitirse proceder con las necesidades de los consumidores, producirlas, dirigirlas, disciplinarlas, suspender incluso la diversión: para el progreso cultural no existe aquí límite alguno. Pero la tendencia a ellos es inmanente al principio mismo de la diversión en cuanto burgués e

---

<sup>241</sup> Véase la cita núm 14.



ilustrado. [...] Divertirse significa estar de acuerdo. [...] Divertirse significa siempre no tener que pensar y olvidar el sufrimiento incluso allí donde se muestra. La impotencia está en su base. Es, en verdad, huida, pero no, como se afirma, huida de la mala realidad, sino del último pensamiento de resistencia que esa realidad haya podido dejar aún. La liberación que promete la diversión es liberación del pensamiento en cuanto negación. La insolencia de la exclamación retórica: «¡Hay que ver lo que la gente quiere!», consiste en que se remite, como a sujetos pensantes, a las mismas personas a las que la industria cultural tiene como tarea específica alejarlas de la subjetividad.<sup>242</sup>

El régimen nazi obligó a su pueblo a dejar su subjetividad pensante y sintonizar con su supuesto *Volksgeist*, a través del terror y la violencia, a través de su identificación forzosa con la ficticia raza aria pura —por tanto, monolítica— o con el Führer mismo. En cambio, la industria cultural lo consigue sin campos de concentración, porque el consumo de obras artísticas es una *diversión*. Además, no solo se consumen por el placer. Hannah Arendt señala que en nuestra sociedad «filistea» los productos culturales han llegado a tener el valor de cambio:

[...] en un principio el filisteo despreció los objetos culturales hasta que el filisteo culto se apoderó de ellos como valor de cambio, con el que se compraba una posición más alta en la sociedad o adquiría un mayor grado de autoestima (mayor que el que en su propia opinión se merecería por su índole o por su nacimiento). En este proceso, los culturales recibían el mismo trato que cualquier otro valor, eran lo que siempre habían sido: valores de cambio, y al pasar de mano en mano se desgastaban como monedas antiguas.<sup>243</sup>

Es decir, el acto de consumir obras de arte (en general) significa, en nuestra sociedad, la acumulación de capital cultural para comprar el estatus social<sup>244</sup>. Y esta manera de valoración económica resulta ser una estrategia eficaz para domar el arte: en la época del Romanticismo, la sociedad burguesa aceptó, al final, reconocer el genio individual de las élites artísticas, a cambio de que estos le proporcionaran experiencias

---

<sup>242</sup> Th. W. Adorno & Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración* (Madrid: Akal, 2020), pág. 157-158.

<sup>243</sup> Hannah Arendt, *Entre el pasado y el futuro: ocho ejercicios sobre la reflexión política* (Barcelona: Península, 2019), pág. 313.

<sup>244</sup> Sobre el mecanismo del capital cultural, léase: Pierre Bourdieu, «Las formas del capital: capital económico, capital cultural y capital social» en *Poder, derecho y clases sociales*. (Bilbao: Desclée De Brouwer, 2001), pág. 131-164.

excepcionales, casi sagradas, de las que carecía la sociedad moderna y laica, como hemos analizado con la ayuda de los textos de Bürger. Pero no logró sacarles los colmillos por completo, como es fácilmente comprensible si recordamos el nacimiento del vanguardismo. En cambio, la sociedad de masas adopta otra medida: hacer creer a la gente que cualquiera asciende socialmente siempre que consuma obras de arte, que son portadoras de los discursos con los que la clase dominante manipula a las masas. Dicho de otro modo, ofrece a las masas la autoestima a precio de quitarle su subjetividad pensante. De este modo, la industria cultural transforma las masas en hormigas obreras, clones de la reina que no tienen su propia identidad. Pero la analogía con la sociedad entomológica no se limita solo a la reificación del sujeto: la sociedad de masas pretende ser «eterna», como la de las hormigas de la que hablaba Cortázar. Adorno y Horkheimer afirman:

Ante la tregua ideológica, el conformismo de los consumidores, como la insolencia de la producción que éstos mantienen en marcha, adquiere buena conciencia. Este conformismo se contenta con la eterna reproducción de lo mismo.

Este «siempre lo mismo» regula también la relación con el pasado. Lo nuevo de la fase de la cultura de masas respecto a la fase liberal tardía consiste justamente en la exclusión de lo nuevo. La máquina rueda sobre el mismo lugar. Mientras determina ya el consumo, descarta como un riesgo lo que no se ha experimentado.<sup>245</sup>

A primera vista, este comentario de Adorno y Horkheimer, con los términos claves «siempre lo mismo» a «la máquina rueda», parece coincidir perfectamente con el eterno retorno nietzscheano de la estética cinematográfica que hemos analizado en el segundo capítulo. De hecho, este fragmento está escrito principalmente sobre la cinematografía. Sin embargo, desde el punto de vista sociocultural, el «siempre lo mismo» de la sociedad de masas ya no es el encarcelamiento en el sujeto Yo. Es el mandato eterno y monótono del Führer industrial —la moda en el sentido amplio—, que se varía solo en el nivel superficial. Llegado a este punto, el fetiche llega a subir al trono.

Lo curioso es que Cortázar haga una referencia a los impulsos primarios, calificándolos

---

<sup>245</sup> Th. W. Adorno & Max Horkheimer, *Op. cit.*, pág.147.

como uno de los caracteres del nazismo. Recordemos que en la primera sección de este capítulo hemos visto que una de las formas comunes para expresar la nostalgia por la pre-modernidad es la bacanal en la que se desencadenan los impulsos primarios, puesto que son algunos de los pocos residuos que quedan de nuestro origen salvaje. Pero si es así, esos impulsos primarios deben ser atributos de los manieristas nostálgicos de la postguerra, que, según nuestro entender, nacieron del fracaso humanitario, del que el totalitarismo hormiguero fue uno de los culpables. Sin embargo, son también una faceta de los nazis según Cortázar, y eso puede parecer paradójico a primera vista. Para solucionar esta paradoja es necesario aceptar la idea de que el nazismo también fue un mesías mortal, anhelado por la República de Weimar, que sufría la inflación monetaria, la disfunción política y, sobre todo, la desconfianza de su propia ciudadanía<sup>246</sup>. En tal condición, Hitler jugó el papel de Caín de destruir su país (y sus vecinos) para que luego puedan resucitar. En todo caso, la lección que nos da esta interpretación del nazismo es: la realización del discurso manierista es catártica, pero no es pacífica, y en su peor caso, puede ser muy inhumana. La tendencia de los artistas de la postguerra que tanto añoran la pre-modernidad como paraíso perdido de la humanidad, y sueñan con que unos vampiros o brujas vinieran a *matarlos* para que se puedan liberar de la normativa inhumana de Apolo, implica cierto peligro de repetir el mismo fracaso. A pesar de su tono poético, la dinámica que supone esta nostalgia no es sino aquella dinámica siniestra de la que se aprovechó Hitler para subir al poder.

---

<sup>246</sup> Sobre el proceso del colapso de la República de Weimar, Adam Fergsson realizó una investigación desde el punto de vista economista. Léase su ensayo *Cuando muere el dinero: el derrumbamiento de la República de Weimar* (Madrid: Alianza, 1984).

### 3-6. La búsqueda de lo pre-apolíneo en la otredad

Ya vamos conociendo varias formas que emplearon los artistas de la postguerra para expresar la nostalgia por la pre-modernidad, y también hemos investigado su raíz histórica. En el caso de Cortázar, apelaba a varias estrategias como el uso de mitos antiguos o de símbolos anti-apolíneos que en muchos casos se asocian con el medievalismo. En pocas palabras, esta corriente del arte occidental de la postguerra se caracteriza por su búsqueda retrospectiva, tanto en el nivel filosófico de reflexionar sobre el origen pre-apolíneo, como en el nivel técnico de reutilizar motivos antiguos. Sin embargo, esta retrospectiva no siempre se lleva a cabo sobre su propio pasado occidental. Pronto los artistas occidentales se dan cuenta de la ventaja de apelar a tradiciones ajenas que supuestamente conservan pensamientos pre-científicos, exentos de la contaminación tecnológica. La expansión repentina del interés por filosofías y prácticas orientales tales como el zen o el yoga, o el progreso de la reevaluación del llamado arte «primitivo» de África<sup>247</sup>, no son más que ejemplos de esta búsqueda de la nostalgia en la otredad, y la descolonización acelerada que tuvo lugar en la postguerra favoreció mucho este proceso. Pero eso no se atribuye solo al motivo histórico, puesto que, desde el punto de vista teórico, este interés por la otredad encaja bien con la filosofía anti-apolínea del manierismo: el rival de Apolo, Dionisos, llegó de Asia Menor a Grecia como señala Nietzsche<sup>248</sup>. Es decir, incluso en la mitología clásica, la raíz de lo «pre-apolíneo» se encuentra en lo extranjero. Por lo tanto, la ilusión por la otredad en tanto que santuario de lo que hemos perdido es una idea antigua y común. En efecto, la recepción del propio Cortázar, junto con otros escritores latinoamericanos como García Márquez o Carlos Fuentes, en el círculo de lectores europeos tiene mucho que ver con este ámbito: América Latina era suficientemente desconocida por los europeos de aquella época para que le atribuyeran sus fantasías por el misterio pre-apolíneo.

Pero pongamos un ejemplo concreto para entender mejor el fenómeno. Entre las obras de la postguerra que estamos analizando, no hay mejor ejemplo que *El mar de las Sirtes* (1951, el título original: *La rivage des Syrtes*) de Julien Gracq, que expresa esta ilusión

---

<sup>247</sup> El cubismo, sobre todo, se inspiró mucho en el arte africano.

<sup>248</sup> «[...] originalmente sólo Apolo es dios del arte en Grecia, y su poder fue el que de tal modo moderó a Dioniso, que irrumpía desde Asia, que pudo surgir la más bella alianza fraterna». Friedrich Nietzsche, *Op. cit.*, pág. 284.

por la otredad «más original que nosotros». El protagonista es un hombre joven llamado Aldo, que pertenece a un linaje noble de Orsenna, un país ficticio que parece ser una ciudad-estado italiana de la edad media<sup>249</sup>. La historia comienza cuando la Señoría de Orsenna envía a Aldo a una fortaleza que se encuentra a la orilla del mar de Sirtes, que separa Orsenna de su viejo enemigo Farghestán, que es un territorio extranjero que se sitúa al otro lado, con el que Orsenna no tiene relaciones diplomáticas desde hace siglos. De modo que Farghestán es una gran fuente de ilusión para la gente de Orsenna, que siente una mezcla de la fascinación y el miedo. Para ellos, es un espacio donde permanecen el misterio y el salvajismo, aunque todas las informaciones sobre este país vienen de viejas anécdotas, mitos inseguros o imaginaciones románticas, y no hay ninguna descripción concreta a lo largo de la historia. Y Aldo también es uno de los obsesionados de este vecino misterioso, dado que Orsenna está en su largo letargo y su trabajo en la fortaleza no es más que una sinecura que le aburre. Por eso, el joven protagonista no puede resistir a la tentación de aventurarse con la sugerencia de Vanessa, una princesa noble que lo seduce a transgredir la línea roja trazada en el agua, cosa que causa una crisis diplomática que acabará en una invasión de los farghestaníes en Orsenna.

En el desenlace podemos reconocer el motivo de la orgía caótica que hemos analizado en la primera sección del capítulo, ya que la guerra es una forma violenta de liberar aquellos impulsos primarios. Aunque la novela cuenta solo la llegada de los primeros destacamentos farghestaníes en un pueblo fronterizo, la devastación de Orsenna ya está prometida. O más bien, es lo que este país envejecido desea. Ante la perplejidad de Aldo, sorprendido de la decisión de la Señoría de comenzar una guerra que no puede ganar, que no es más que un suicidio, el viejo alto cargo de la Señoría, le dice:

—No estás muy convencido de lo que dices, Aldo. Nadie habla de suicidio. Un Estado no muere: es sólo una forma que se deshace. Un haz que se desata. Y llega un momento en que lo atado aspira a desatarse, y la forma demasiado precisa tiende a volver a la indistinción. Y, llegada la hora,

---

<sup>249</sup> Ruth Amossy afirma: «Orsenna rappelle aussi la Rome décadente de la fin de l'Empire (on l'appelle *Urbs*, la ville), et surimpose la période contemporaine avec ses voitures et ses torches électriques au Moyen Age et à la Renaissance». Ruth Amossy, *Parcours symboliques chez Julien Gracq : Le rivage des Sirtes* (Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982), pág. 162.

me parece algo deseable y bueno. Es lo que llamamos morir de *muerte natural*.<sup>250</sup>

Según sus palabras, Orsenna ya esperaba que su rival la destruyera para poder liberarse de sus ataduras, de la insuficiencia orgánica de su cuerpo estatal que ya no tiene otro remedio que la muerte. Dicho de otro modo, Aldo no es la verdadera causa de la guerra desesperada, sino que solo da pie a lo que sus compatriotas anhelaban. Todos esperaban a que sus enemigos los salvaran a través de la bacanal sangrienta. Y este mesianismo de la muerte es una paráfrasis de aquel discurso de René Hocke sobre el manierismo como un Caín que mata a su hermano canónico para renovarlo, para salvarlo del estancamiento. Al escribir *El mar de las Sirtes*, Julien Gracq seguramente sintonizaba con el manierismo de la postguerra, como lo hacían Cortázar y Varo.

Pero la peculiaridad de *El mar de las Sirtes* es que su trama de la crucifixión manierista es, al mismo tiempo, un discurso orientalista. Ruth Amossy dice:

Une civilisation ancienne et riche, qui aspire obscurément à se défaire face au pouvoir croissant de forces nouvelles : telle est la première image de l'Europe actuelle qu'esquisse le récit. On y retrouve les obsessions d'une société vieillissante et en dégénérescence semblable en bien des points à la Seigneurie d'Orsenna-Venise. A cela s'ajoute la dichotomie, toujours vivace et diversement réinterprétée, de l'Occident et de l'Orient. Autour de cette opposition se cristallisent les angoisses relatives aux menaces d'invasion destructrice. Le Farghestan fascine et inquiète comme ce lointain Orient, dont il revêt les attributs imaginaires : la cruauté et le raffinement, la politesse exquise et la barbarie, la force brute et le Pouvoir fabuleux. Il désigne dès lors l'altérité absolue dont nos pays de vieille culture, enfermés dans leur propre espace mental, sont incapables de saisir la réalité spécifique. Le pays de Rhages figure l'Autre qui, de ne pouvoir être appréhendé dans sa différence, devient l'objet de fantasmes autodestructeurs.<sup>251</sup>

Amossy señala que la fascinación inquietante de Farghestán nace de la fantasía de los orsennianos basada en la dicotomía entre el Occidente y el Oriente. De hecho, las imágenes confundidas e incoherentes que oscilan de un extremo al otro —como la crueldad y la sofisticación, o la cortesía exquisita y el barbarismo—, no son más que los

---

<sup>250</sup> Julien Gracq, *El mar de las Sirtes* (Barcelona: Seix Barral, 1982), pág. 326-327.

<sup>251</sup> Ruth Amossy, *Op. cit.*, pág. 247.

clichés para describir el Oriente<sup>252</sup>. Por eso, Amossy dice que Farghestán señala la alteridad absoluta cuya realidad específica no es comprensible para los países de la vieja cultura. Y eso es la esencia del orientalismo: el mito del Oriente en tanto que la otredad (supuestamente) incomprensible. Y este carácter es el que facilita su función del mesías manierista, que debe ser «racionalmente» enigmático, incognoscible desde el logos apolíneo. Dicho de otro modo, el Oriente como un espacio imaginariamente anti-apolíneo es donde se puede proyectar la nostalgia por el origen. Por lo tanto, no es casual que el papel de Caín, el asesino redentor, esté asignado a Farghestán —cuyo nombre es deliberadamente elegido para evocar fácilmente los países de Asia central—, mientras que Orsenna es un símbolo de la cultura europea, brillante como Apolo, pero que sufre un eclipse momentáneo. Pero, desde el punto de vista histórico, esta combinación del manierismo y el orientalismo no es algo nuevo. En su célebre libro *Orientalismo*, Edward W. Said menciona la idea de «una Europa regenerada por Asia» que Flaubert expresa a través de la boca de Bouvard de *Bouvard et Pécuchet*, y comenta que este discurso fue ampliamente compartido entre los románticos:

Lo que Bouvard tenía en mente —la regeneración de Europa por Asia— era una idea romántica muy influyente. Friedrich Schlegel y Novalis, por ejemplo, exhortaban a sus compatriotas y a los europeos en general a que estudiaran de modo detallado la India porque, decían, eran la cultura y la religión indias las que podían derrotar el materialismo y el mecanicismo (y el republicanismo) de la cultura occidental. Y de esta derrota surgiría una nueva, revitalizada Europa: la metáfora bíblica de la muerte, de la resurrección y de la redención es evidente en esta prescripción.<sup>253</sup>

Said no utiliza el término «manierismo». Pero la idea de Schlegel y Novalis que él saca a colación es idéntica al argumento del viejo alto cargo de Orsenna (excepto que los románticos estaban atraídos por India en lugar del país ficticio), y «la metáfora bíblica de la muerte y la resurrección y de redención» de lo predominante por lo exótico obviamente significa el mesianismo manierista de Hocke y Nietzsche. Así que hay, al menos, dos siglos de la historia del manierismo orientalista, y Aldo (y Gracq mismo) pertenece a esta larga tradición. Y es un fenómeno bien occidental. Obviamente, Europa

---

<sup>252</sup> Edward W. Said afirma que «[l]a idea de Oriente en toda su extensión, por tanto, oscila en la mente occidental entre el menosprecio hacia lo que es familiar y el estremecimiento de placer —o temor— hacia la novedad». Edward W. Said, *Orientalismo* (Barcelona: Debate, 2016), pág. 93.

<sup>253</sup> *Ibid.*, pág. 163.

es una otredad fascinante para el Oriente, pero como un modelo canónico que tiene que seguir sí o sí, y no como un espacio romántico en el que se proyecte la nostalgia por el origen salvaje.

Pero el Oriente no es la única otredad que juega el papel del mesías manierista. Recordemos que la que instiga a Aldo a transgredir la frontera marítima es Vanessa, la princesa noble con la que el protagonista tenía una aventura amorosa, pero luego resulta que lo hacía todo para poner el fin al estancamiento de su patria de manera destructiva: incluso empleaba en secreto a un emisario farghestaní como criado suyo. Es ella quien aprieta el gatillo de la catástrofe. Ruth Amosy dice:

Certes Vanessa Aldobrandi ne saurait *être* la Mort. Mais elle se pare de toutes les séductions troubles que les figures de la Mort : personnification allégorique, ange exterminateur, Amante de l'île funèbre, « reine au pied de l'échafaud », [...] lui confèrent tout au long du récit.<sup>254</sup>

Como aquí dice Amosy, es demasiado simplista identificar a Vanessa misma con la muerte, pero no hay duda de que su perfil está teñido de una sombra oscura. Y no es casual que es una mujer quien juega el papel del agente de la muerte. Desde el punto de vista de Aldo (y otros funcionarios del Almirantazgo), Vanessa es una otredad en la que se puede proyectar la ilusión por la naturaleza pre-apolínea, según los discursos tradicionales que atribuyen el misterio «irracional» a las mujeres dentro del marco patriarcal. Simone de Beauvoir dice: «El hombre vive en un universo coherente que es una realidad pensada. La mujer se enfrenta con una realidad mágica que no se deja pensar; [...] en lugar de razonar, sueña<sup>255</sup>». Pero, con esta frase, Simone de Beauvoir no está afirmando tan orgullosamente la capacidad mágica de las mujeres como parece, sino más bien denunciando el hecho de que el encarnarse lo «irracional» y pre-apolíneo es la única forma con la que las mujeres pueden tomar la iniciativa en la sociedad masculina. Dicho de otro modo, en el patriarcado, los hombres monopolizan el papel social de Apolo, y, por consiguiente, esperan que las mujeres desempeñen el rol del Caín manierista de sacudir lo canónico. En efecto, seduciendo a Aldo, Vanessa es bien consciente de que está jugando el papel de *femme fatale* que la sociedad le asigna para

---

<sup>254</sup> Ruth Amosy, *Op. cit.*, pág. 202.

<sup>255</sup> Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (Madrid: Edición Cátedra, 2019), pág. 714.



salvar su país, mientras que Aldo lo confunde con el amor. Por eso le dice: «Orsenna me importa más que tú, Aldo<sup>256</sup>».

La lectura de *El mar de las Sirtes* nos enseña el uso de las otredades en tanto que redentor mortal. Pero Julien Gracq no es más que un ejemplo de los artistas de la posguerra que asocian la otredad con el discurso manierista. Y, en efecto, Cortázar también es un escritor ejemplar que adoptó esta asociación. En realidad, ya hemos leído algunos cuentos suyos que contienen este factor. Por ejemplo, «La noche boca arriba» es un texto basado en la mitología azteca, que no se sitúa en la realidad a la que pertenece Cortázar, aunque es un escritor latinoamericano. En «Las Ménades», el autor asigna el papel del mesías manierista al personaje femenino, la mujer vestida de rojo que dirige la audiencia enloquecida de la música. Thérèse de «El ídolo de las Cícladas» también tiene la misma función. Pero, para profundizar en esta faceta de la escritura cortazariana, es imprescindible referirse a su novela más famosa: *Rayuela*.

*Rayuela* es una novela nostálgica en varios sentidos, a pesar de su forma radicalmente experimental. Uno de los síntomas de la nostalgia aparece como la constante problematización de la lengua. Oliveira insiste en añadir la «h» muda por todas partes, rompiendo la ortografía. La Maga, por su parte, inventa el glíglico, una especie de juego lingüístico que consiste en fabricar vocablos puramente fonéticos. También aparece otro juego llamado «juego en el cementerio». La palabra «cementerio» se refiere al diccionario, porque es donde se encuentran vocablos sin vida, y sus jugadores se distraen con trastocarlo<sup>257</sup>. Teniendo en cuenta que Cortázar es un poeta consciente de la paradoja romántica de *nombrar* con el logos, esto no es nada sorprendente: los lenguajes son intrínsecamente defectuosos para los poetas. Estos gestos lingüísticamente iconoclastas se pueden considerar como unas formas experimentales de la lucha desesperada para buscar el origen poético. Pero, en el caso de *Rayuela*, la retórica nostálgica se cristaliza sobre todo en el tratamiento de la otredad. Para

---

<sup>256</sup> Julien Gracq, *Op. cit.*, pág. 260.

<sup>257</sup> Fijémonos en que esta metáfora es idéntica a la de Marinetti, que calificaba el museo como cementerio. Véase la nota núm. 148 del segundo capítulo. Sobre el «juego en el cementerio», el artículo de Luis Iñigo-Madrigal realiza un análisis profundo. Léase ««Rayuela»: los juegos en el cementerio» en *Coloquio Internacional: lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar II* (Madrid: Espiral Hispanoamericana, 1998), pág. 275-300.

comenzar, veamos primero el tema del orientalismo. Es conocido que el autor originalmente pensaba en el título *Mandala* en lugar de *Rayuela* para esta novela<sup>258</sup>, cosa que revela la relación entre su tema y las filosofías orientales. De hecho, a lo largo de la novela hay varias referencias al budismo zen. Por ejemplo, el fragmento siguiente sobre una nota de Morelli, el doble del autor, explica bien la función de la filosofía budista en *Rayuela*:

En una que otra nota, Morelli se había mostrado curiosamente explícito acerca de sus intenciones. Dando muestra de un extraño anacronismo, se interesaba por estudios o desestudios tales como el budismo Zen, que en esos años era la urticaria de la *beat generation*. El anacronismo no estaba en eso sino en que Morelli parecía mucho más radical y más joven en sus exigencias espirituales que los jóvenes californianos borrachos de palabras sánscritas y cerveza en lata. [...] Morelli parecía moverse a gusto en ese universo aparentemente demencial, y dar por supuesto que esas conductas magistrales constituían la verdadera lección, el único *modo* de abrir el ojo espiritual del discípulo y revelarle la verdad. Esa violenta irracionalidad le parecía *natural*, en el sentido de que abolía las estructuras que constituyen la especialidad del Occidente, los ejes donde pivota el entendimiento histórico del hombre y que tienen en el pensamiento discursivo (e incluso en el sentimiento estético y hasta poético) su instrumento de elección.

El tono de las notas (apuntes con vistas a una mnemotecnia o a un fin no bien explicado) parecía indicar que Morelli estaba lanzado a una aventura análoga en la obra que penosamente había venido escribiendo y publicando en esos años. Para algunos de sus lectores (y para él mismo) resultaba irrisoria la intención de escribir una especie de novela prescindiendo de las articulaciones lógicas del discurso. Se acaba por adivinar como una transacción, un procedimiento (aunque quedara en pie el absurdo de elegir una narración para fines que no parecían narrativos).<sup>259</sup>

Primero, no se debe pasar por alto el tono bastante crítico de la narración ante la moda del zen. En la expresión «los jóvenes californianos borrachos de palabras sánscritas y cerveza en lata» se percibe incluso cierto desprecio sobre los participantes de la Generación beat, para los que el zen no pudo ser más que una mercancía exótica a consumir culturalmente. Pero, al mismo tiempo, Cortázar no renuncia a incorporarlo en

---

<sup>258</sup> Marta Gallo afirma: «*Rayuela* pudo haberse llamado «Mandala», nombre que Cortázar rechazó por considerarlo pedante». Marta Gallo, «Los nombres de «Rayuela»», *Ibid.*, pág. 223.

<sup>259</sup> Julio Cortázar, *Obras completas III* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004), pág. 491-492.

su novela como un elemento crucial. Por eso le hacía falta enfatizar la diferencia con ellos, insistiendo en que «Morelli parecía más radical y más joven». Esta reacción ambivalente ante el uso decepcionante de la filosofía oriental no es poco frecuente entre los intelectuales de esa época. Por ejemplo, Theodore Roszak, que considera el zen como un arma eficaz para cuestionar nuestra sociedad tecnológica, también detecta la falta de comprensión por parte de esos jóvenes frívolos, aunque, en su caso, aboga por ellos: «Podemos aceptar que los jóvenes entendieran el zen de manera muy superficial, pero el simple hecho de haberlo descubierto y hecho suyo demuestra un sano instinto<sup>260</sup>». Pero, en el fondo, este tipo de discurso sustituye engañosamente el verdadero problema del orientalismo por la falsa problematización sobre la falta de habilidad intelectual de los jóvenes rebeldes. Además, podemos preguntarnos si realmente los intelectuales orientalistas entienden el zen mejor que aquellos «jóvenes californianos borrachos», cuando justamente es su anti-intelectualismo lo que los atrae.

Los atrae el anti-intelectualismo como contrapunto a la intelectualidad apolínea basada en el logos. Por eso, Morelli se ve fascinado por el zen con su «violenta irracionalidad», que es (supuestamente) capaz de abolir «las estructuras que constituyen la especialidad del Occidente». Pero, en esta descripción, podemos reconocer fácilmente el discurso maniero-orientalista que hemos encontrado en *El mar de las Sirtes*. Morelli espera que el zen le ayude a destruir las estructuras canónicas del Occidente para crear una nueva forma artística, del mismo modo que la gente de Orsenna anhelaba quebrar su estancamiento a raíz de la invasión de su vecino oriental. La ventaja del zen para Morelli es que su carácter totalmente «ilógico» —en el sentido de no seguir al logos— satisface perfectamente el requisito de la época en la que los artistas soñaban con la vuelta a lo pre-apolíneo. Y si Morelli, el doble de Cortázar, buscaba aplicar esta filosofía a su escritura, es posible suponer que la estructura anormal de *Rayuela* también se origine en esta intención, aunque Morelli no sea el propio autor. De tal manera que el experimentalismo radical de *Rayuela* es paradójicamente un resultado de la nostalgia.<sup>261</sup>

---

<sup>260</sup> Theodore Roszak, *Op. cit.*, pág. 151.

<sup>261</sup> Desde el punto de vista bastante «racionalista», George Steiner critica la moda del orientalismo de la postguerra, junto con la astrología y el ocultismo, como un ejemplo del irracionalismo banal de la Europa moderna. Según Steiner este irracionalismo occidental proviene de la «nostalgia del Absoluto» que causó la decadencia de la religión. George Steiner, *Nostalgia del Absoluto* (Madrid: Siruela, 2016), pág. 107-109. Su argumento coincide, en gran parte, con nuestro análisis de este capítulo sobre la nostalgia por lo pre-apolíneo. Sin embargo, debemos tener en cuenta que «el Absoluto» también puede ser «racional» a

Algo paralelo ocurre en la función de los personajes femeninos, sobre todo, la de la Maga, que es la heroína de la primera parte. En pocas palabras, la Maga es un contrapunto a Oliveira, quien representa la personalidad típica del intelectual hispanoamericano. De aquí que la esencia de la Maga se defina por su «irracionalidad» extrema. Isabel Abellán Chuecos dice:

Las diferencias entre Horacio y la Maga son manifiestas; ella tiene una esencia surrealista que le hace ver el mundo en sí mismo, está en el mundo y lo comprende sin grandes teorías filosóficas, que le quedan grandes. Horacio, por otro lado, más existencialista, intenta racionalizarlo todo [...] <sup>262</sup>

Desde el punto de vista de Oliveira, la Maga es un personaje privilegiado, dotado de la capacidad de acceder a la transcendencia sin mediación filosófica, sin «racionalización». Para él, es «surrealista», como afirma Abellán Chuecos. Pero, con respecto al tema de lo femenino, los surrealistas fueron inequívocamente *manieristas*. Simone de Beauvoir lo señala acertadamente al analizar la poética de André Breton comparando con la de Paul Claudel:

A pesar del abismo que separa el mundo religioso de Claudel del universo poético de Breton, existe una analogía en el papel que asignan a la mujer: es un elemento de perturbación; arranca al hombre del sueño de la inmanencia; boca, llave, puerta, puente, es Beatriz que inicia a Dante en el más allá. [...] El amor a otro ser siempre conduce al amor a la Alteridad. <sup>263</sup>

En pocas palabras, para los surrealistas, la mujer es una otredad «perturbadora», capaz de arrancar al hombre del letargo de la inmanencia. Y esta «perturbación» es justamente el golpe que esperan los manieristas. Es decir, los surrealistas son como los altos cargos de Orsenna que encargan a Vanessa apretar el gatillo del suicidio estatal. Y cuando se dice que la Maga es una surrealista, no podemos ignorar esta connotación. Es

---

su manera, como lo fueron los dioses del culto al sol. Por lo tanto, la asociación entre el irracionalismo y la «nostalgia del Absoluto» no es una explicación suficiente para entender los fenómenos que observamos respecto al manierismo de la postguerra.

<sup>262</sup> Isabel Abellán Chuecos, «La Maga y María Iribarne: Beatrices incomprendida, Beatrices sin paraíso», *Cartaphilus: revista de investigación y crítica estética*. vol. 7-6 (2010), pág. 2.

<sup>263</sup> Simone de Beauvoir, *Op. cit.*, pág. 302-303.

privilegiada en su conexión con el misterio, como indica su apodo. Pero no debemos pasar por alto que este perfil se define, en parte, por los personajes masculinos. De hecho, aparte de su talento mágico, la Maga está caracterizada por su banalidad y, sobre todo, su pobreza intelectual. Hay un momento en que la Maga quiere entrar en una conversación sobre un tema filosófico y uno de los contertulios de Oliveira le dice: «Esto es el Meccano número 7 y vos apenas estás en el 2».<sup>264</sup> Por una parte, esta caracterización de la heroína viene de la necesidad de contrastar la anhelada «irracionalidad» pre-apolínea ante la intelectualidad, que es intrínsecamente apolínea. Pero, por otra parte, es innegable que detrás de esto hay la premisa de que la intelectualidad no es algo que la tertulia casi homosocial masculina espere de las mujeres.

Ciertamente, la Maga no es la única protagonista femenina de esta novela. Además de ella, encontramos a Berthe Trépat, Gekrepten, Pola, Talita... La última, que protagoniza la segunda parte de la novela, es muy distinta, porque es más «liberada» que las otras, como afirma Gordana Yovanovich:

Talita is clearly a liberated woman who has managed to gain her independence without having to stop being a woman. Oliveira and Traveler need her guidance and protection as if she were their mother, and they certainly desire her sexually. She is able to respond to their needs precisely because she is an intelligent and equal companion.<sup>265</sup>

Por eso, no podemos concluir que la novela entera siga la retórica manierista de buscar la nostalgia en la otredad genérica. Pero respecto a la caracterización de la Maga, sí que lo es. En el fondo, el desencuentro entre la Maga y Oliveira proviene de este punto. El perfil misterioso y a la vez banal de esa heroína es una prueba de que Oliveira no busca nada más que una otredad vacía en la que se pueda proyectar su propia ilusión manierista.

---

<sup>264</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 74.

<sup>265</sup> Gordana Yovanovich, «The Role of Women in Julio Cortázar's *Rayuela*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 14, núm. 3 (1990), pág. 544.

### 3-7. Los *hippies*: la nostalgia pre-apolínea en la contracultura y su utopía efímera

El último ejemplo cortazariano de la nostalgia por lo pre-moderno que examinamos en este capítulo es «La autopista del sur», el cuento recogido en *Todos los fuegos el fuego* (1966), donde el autor elogia la colectividad primitiva como un modelo social más humano. El protagonista de este cuento es un ingeniero que conduce su coche en la autopista del sur, que se encuentra embotellada a causa de un avión o un planeador estrellado, según informaciones inseguras que recibe él. Misteriosamente, el embotellamiento no se disuelve a pesar de que han transcurrido días desde el momento del accidente. Los conductores involucrados, incluso el protagonista, comienzan a colaborar para sobrevivir esta situación extraña buscando agua o alimentos. Pero ellos no son únicos que forman una comunidad. De una manera natural emergen varios grupos, que interactúan entre sí para satisfacer sus necesidades básicas como si estuvieran en una sociedad primitiva, a pesar de que se encuentran en medio de la autopista. Bajo esta condición extraordinaria, los protagonistas viven su vida cotidiana y experimentan incidentes ocasionales (pero no sobrenaturales) como la muerte de uno de sus miembros. Así pasan meses, y un día el protagonista se entera de que ha dejado embarazada a una muchacha de su grupo, cosa que acaba por complacerle. Sin embargo, justo entonces la autopista vuelve a su normalidad, después de tanto tiempo, y los automóviles retoman sus viajes, desmembrando la comunidad.

El tema del cuento parece casi obvio: la nostalgia por la sociedad pre-moderna, donde se supone que sus miembros disfrutaban de relaciones e interacciones humanas más intensas que hoy en día. Primero de todo, la repentina transformación de la autopista en un espacio nostálgico se anuncia con la disfunción de la temporalidad moderna de los relojes, exactamente como ocurría en «La isla a mediodía» y «El perseguidor»:

Cualquiera podía mirar su reloj pero era como si ese tiempo atado a la muñeca derecha o el bip-bip de la radio midieran otra cosa, fuera el tiempo de los que no han hecho la estupidez de querer regresar a París por la autopista del sur un domingo de tarde [...] <sup>266</sup>

---

<sup>266</sup> Julio Cortázar, *Obras completas I* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003), pág. 529.

[...] la muchacha del Dauphine recordó que ese plátano (si no era un castaño) había estado en la misma línea que su auto durante tanto tiempo que ya ni valía la pena mirar el reloj pulsera para perderse en cálculos inútiles.<sup>267</sup>

Como que ya hemos argumentado varias veces este tema del intento de librarse de la temporalidad mensurable, que aplica la estética del eterno retorno nietzscheano a nuestra cotidianeidad, así que aquí no lo repetiremos. Pero su aparición frecuente en las obras cortazarianas testimonia que Cortázar examinó profundamente este simbolismo de la tecnofobia que compartían incluso Dalí y Varo. Y, con esta suspensión de la temporalidad tecnológica, los protagonistas realizan su vuelta a la vida pre-moderna.<sup>268</sup> Como dice Osvaldo López Chuhurra, el grupo de los conductores parece «auténticamente tribal<sup>269</sup>», aunque sus miembros son «los personajes más heterogéneos» y no se trata de una comunidad consanguínea de otra época. En este sentido, «La autopista del sur» también pertenece a la misma clase de las obras nostálgicas. Sin embargo, hay una peculiaridad importante que distingue este cuento de los otros que hemos leído en este capítulo. A diferencia de estos, cuya trama gira alrededor de la muerte catártica que los mesías manieristas traen, «La autopista del sur» transmite un aire muy utópico. A pesar del encierro en la autopista, que debe de ser un espacio árido, los protagonistas parecen disfrutar de acontecimientos insólitos. Júlia Morena Silva Costa sostiene que «Cortázar, en este cuento, pasea entre una situación rutinaria, el embotellamiento, y una posibilidad utópica, el establecimiento de una comunidad democrática y casi socialista<sup>270</sup>». Podemos estar de acuerdo con Silva Costa en que el autor abre una brecha en la realidad cotidiana para introducir una fantasmagoría utópica. Y su lectura optimista con respecto al socialismo es bastante atractiva, aunque es un poco precipitada. Es cierto que hay varios aspectos que nos

---

<sup>267</sup> *Ibid.*, pág. 531.

<sup>268</sup> Fausta Antonucci también presta la atención a este fenómeno. Pero, para ella, es un «aspecto que presenta connotaciones propias del rito», puesto que la ruptura con la temporalidad mensurable puede simbolizar la transición del mundo normal al espacio ritual. «Juego, rito y pasaje en «La autopista del sur» en *Coloquio Internacional: lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar II* (Madrid: Espiral Hispanoamericana, 1998), pág. 148.

<sup>269</sup> Osvaldo López Chuhurra, «...Sobre Julio Cortázar» en *Homenaje a Julio Cortázar* (Madrid: Anaya, 1972), pág. 220.

<sup>270</sup> «Cortázar, neste conto, passeia entre uma situação rotineira, o engarrafamento, e uma possibilidade utópica, o estabelecimento de uma comunidade democrática e quase socialista». Júlia Morena Silva Costa, «Movimentos da performance em “A auto estrada do sul”, de Julio Cortázar», *Revista de Letras* (Universidade Estadual Paulista), vol. 47, núm. 2 (2007), pág. 160.

recuerdan el tema socialista: los automovilistas de este cuento se encuentran liberados de la esclavitud laboral, y muestran una solidaridad para superar esta situación inusual, cosa que nos da la sensación de testimoniar una comunidad lograda desde el punto de vista socialista. Sin embargo, no debemos pasar por alto el hecho de que su libertad no se debe a su condición social: es un resultado de la ficción utópica que prepara el autor. Y el tema de la utopía, entendida como espacio imaginario e ideal, genera cierta incoherencia, por lo menos con el concepto del marxismo ortodoxo. Basta recordar que Engels consideró el socialismo utópico como mera etapa temporal que debe ser superada en su panfleto *Del socialismo utópico al socialismo científico*<sup>271</sup>, aunque su tono de crítica no es tan intensa como dice Paul Ricoeur<sup>272</sup>. Obviamente eso no es algo que cierre la posibilidad de compatibilizar filosofías socialistas con pensamientos utópicos. Pero respecto a «La autopista del sur», es difícil sostener que su trama transmita la realidad desde el punto de vista socialista. De modo que es mejor descartar la idea de identificar a este grupo de automovilistas como un modelo primitivo de comunidad socialista.

Pero para identificar la raíz sociocultural de «La autopista del sur», tenemos que ampliar nuestra perspectiva, que hasta ahora estaba limitada solo dentro del ámbito intelectual. Porque una de las peculiaridades culturales de la postguerra es el éxito masivo de la subcultura, que participa en el desarrollo social junto con la cultura elevada. Y en efecto, la filosofía de la nostalgia por la pre-modernidad —el tema del este capítulo—, es un ejemplo de los fenómenos sociales que se expandieron a su subcultura. Basta recordar en qué consiste el surgimiento de los grupos subculturales, tales como la Generación beat de los años cincuenta, el movimiento *hippie* de los sesenta, o el New Age de los setenta. Todos nacieron como contracultura ante la cultura predominante, canónica, que se caracteriza por su materialismo y cientificismo junto con la realidad tecnológica. Es decir, son tecnófobos innatos.<sup>273</sup>

---

<sup>271</sup> Léase *Del socialismo utópico al socialismo científico*. Federico Engels, *Del socialismo utópico al socialismo científico* (Madrid: Ricardo Aguiler, 1976). En este respecto, Paul Ricoeur también dice: «Engels sugiere que en la época de los socialistas utópicos, la falta de madurez de la producción capitalista y la situación de las clases corrían parejas con una falta de madurez en la teoría». Paul Ricoeur, *Ideología y utopía* (Barcelona: Gedisa, 2019), pág. 304.

<sup>272</sup> «[...] éste [Engels], por su puesto, habla contra los socialistas utópicos, pero no con la brutalidad y acritud que reservó al pensamiento burgués». *Loc. cit.*

<sup>273</sup> Theodore Roszak afirma que estos rebeldes jóvenes se alzaron contra la generación anterior, que



Para entenderlo mejor, tomemos el movimiento *hippie* como ejemplo, y verifiquemos sus atributos uno por uno, comparándolos con los aspectos del pensamiento de la nostalgia que hemos analizado a lo largo de este capítulo. Antes que nada, los *hippies* fueron visiblemente nostálgicos. Ya hemos visto muchos ejemplos en los que los discursos nostálgicos toman la forma de la tecnofobia. Pero en el caso de los intelectuales, que pertenecen a la cultura canónica al fin y al cabo, normalmente se limitan a alabar la realidad primitiva a través de sus pensamientos filosóficos, sus investigaciones científicas, o sus obras artísticas. Sin embargo, los *hippies* fueron más ávidos e intentaron *vivir* el primitivismo romantizado. Algunos grupos construyeron sus propias comunas en el campo, aisladas de la civilización tecnológica y del consumismo masivo, e intentan volver a la economía primitiva basada en la manufactura artesanal en lugar de la producción industrial. La desconfianza del cientificismo, que es uno de los términos comunes entre los discursos nostálgicos de la postguerra, los lleva a la filoterapia tradicional en vez de la medicina moderna, puesto que aquella es más mística, dicho de otro modo, «irracional» evocando la imagen de las brujas medievales. En su libro *American Hippies*, W. J. Rorabaugh describe su esencia:

One curious aspect of this yearning to reproduce pioneer individualism was a tendency toward nostalgia. In a culture that routinely celebrated newness, hippies yearned to live in old houses, become farmers, abandon flush toilets for outhouses, acquire secondhand furniture, wear Victorian clothes, or reject doctors for midwives and replace medical prescriptions with home remedies. Because they believed that mainstream society was too sick to be healed, they were determined to retreat to a more primitive past that lacked current ills.<sup>274</sup>

En pocas palabras, su modo de vivir está definido, en gran parte, por su sueño nostálgico con la realidad pre-industrial, aunque esta tendencia retrospectiva no es una opción conservadora. De hecho, los *hippies* eran muy radicales en algunos aspectos, como el consumo de drogas o su práctica de la libertad sexual. Obviamente son gestos

---

aceptaba sumisamente «la tecnocracia», la política basada en la planificación científica y tecnológica, cosa que apoya nuestro argumento. Léase el capítulo «Los hijos de la tecnocracia» de *El nacimiento de una contra cultura*. Theodore Roszak. *Op. cit.*, (Barcelona, Kairós, 1981). Pero no hay que olvidar que este libro mismo está notablemente teñido de la nostalgia de la que estamos hablando.

<sup>274</sup> W. J. Rorabaugh, *American Hippies* (New York: Cambridge University Press, 2015), pág. 12.

de rebeldía contra la cultura predominante. Pero, al mismo tiempo, la esencia de estos actos liberales consiste en su hedonismo dionisiaco. Por ejemplo, sus conciertos de Rock, que en realidad fueron una excusa para difundir el consumo de LSD, no son sino la versión *hippie* de «Las Ménades», que era una bacanal en un concierto de la música clásica dirigida por una sacerdotisa del dios de vino. Por lo tanto, el comportamiento *hippie* coincide bien con el arte de la postguerra que muchas veces describe orgías dionisiacas en las que se descargan los impulsos humanos más crudos.

Además, no les falta el gesto maniero-orientalista de buscar al mesías en la otredad, especialmente en las tradiciones ajenas de otras culturas. Y en este respecto también, los *hippies* intentaron llevar la teoría a la práctica. Ya hemos mencionado a algunos nombres importantes de los intelectuales occidentales, como Mircea Eliade, que investigaron culturas «primitivas», ciertamente impulsados por la esperanza orientalista. Y los *hippies* pretendieron practicar las tradiciones de estas culturas «primitivas» en lugar de ser meros teóricos. Rorabaugh afirma:

The hippie spiritual quest celebrated the primitive, especially American Indians, and elevated the “other” to a place of esteem. Foreign spiritual gurus were common. Psychedelic drugs, yoga, and meditation often constituted spiritual practice, which was usually conducted with in a community setting. Hippies borrowed spiritual or religious practices willy-nilly from Native Americans rites, Hinduism, Buddhism, or Taoism.<sup>275</sup>

Su objetivo fue, por supuesto, debilitar la realidad tecnológica basada en la visión científica y «racional» que proviene de la Ilustración occidental. Theodore Roszak dice:

Si preguntamos a un joven *hip* que identifique a Milton y al Papa, responderá poco más o menos: «Milton, ¿qué más?, y ¿Qué Papa?» En cambio, recitarán sin dificultad su cábala o *I Ching* (con el que se identifica ahora el verdadero *hip*) o, por supuesto, el *Kamasutra*.

Lo que nos ofrece, por consiguiente, la contracultura es una notable deserción de la larga tradición de una intelectualidad escéptica que ha servido de vector principal para trescientos años de

---

<sup>275</sup> *Ibid.*, pág. 11-12.

trabajo científico y técnico en Occidente.<sup>276</sup>

Pero, por lo visto, este intento no tuvo éxito, o aún peor. Basta pensar en qué han terminado siendo estos atributos orientales en la cultura occidental de hoy en día: por ejemplo, en Europa no es difícil encontrar tiendas que venden estatuas budistas o figuras africanas junto con dreamcatchers norteamericanos o amuletos turcos, que son innegablemente «kitsch» fuera de su contexto original. Y eso quiere decir que las prácticas orientalistas del movimiento *hippie*, que al principio estaban pensadas como un gesto contracultural, ya se han degradado al nivel del consumismo, siendo absorbidas en la cultura predominante. Por eso ya no es contracultura, sino subcultura.

De todas maneras, las actividades del movimiento *hippie* muestran todos los perfiles del manierismo nostálgico de la postguerra que hemos analizado a lo largo de este capítulo. Es decir, los *hippies* jugaron el papel de practicantes reales que se aplican a su propia vida la teoría manierista que los intelectuales solo forjaron y que los artistas se contentaban con expresar en sus obras. En este sentido, podemos concluir que en los *hippies* se plasma vivamente el espíritu de la postguerra.

Pero hay un factor muy importante que hemos pasado por alto hasta ahora: la ociosidad de los *hippies*. Ya hemos visto que los *hippies* se resistieron contra el consumismo masivo, la forma extrema del capitalismo del siglo XX (y de nuestro siglo). Pero, solo por tener este perfil, no debemos asociarlos ingenuamente con las ideologías izquierdistas. Siendo hijos holgados de la clase media<sup>277</sup>, el motivo de su rebeldía contra el capitalismo no fue la pobreza, sino, en parte, su falta de una necesidad inminente de someterse a la esclavitud laboral del marco capitalista. Guillermo Díaz-Plaja señala:

Los hippies son una clase ociosa. Reduciendo al mínimo sus necesidades vitales, y realizando pequeños trabajos (venta callejera de objetos o periódico) para satisfacerlas, constituyen un nuevo

---

<sup>276</sup> Theodore Roszak, *Op. cit.*, pág. 156.

<sup>277</sup> Rorabaugh dice: «In the Sixties only a few male hippies wore earrings, pierced noses, or had tattoos. This is not surprising, because freaks were middle class and 97 percent white. One African American leftist asked, “How many black hippies do you see?” Almost none were found in the Haight, even though the neighborhood adjoined the black Fillmore district». W. J. Rorabaugh, *Op. cit.*, pág. 100.

concepto de la existencia<sup>278</sup>.

Leyendo con alguna atención las proclamas hippies parece deducirse un deseo de apoyarse en la más profunda humanidad. «El marxismo era demasiado mecánico, y se dejó hipnotizar por la máquina», escribe Tuli Kupferberg. «Marx postergaba siempre los problemas esencialmente humanos para después de la Revolución. Pero nosotros estamos ya “después de la Revolución”».<sup>279</sup>

En realidad, la incompatibilidad del movimiento *hippie* y el marxismo ortodoxo es obvia. Uno se caracteriza por su tendencia nostálgica por la humanidad primitiva y muestra inclinación por el espiritualismo, mientras que el otro tiene un origen materialista e intenta aplicar la visión científica al desarrollo social. Es cierto que el marxismo ortodoxo no es la única forma del socialismo. Pero, mientras la ideología socialista enseña a los obreros a ser subversivos, no puede conformarse con el manierismo, que se contenta con ser un Caín que nunca conseguirá el protagonismo en la escena sociocultural. Y, si el movimiento *hippie* es un ejemplo del manierismo nostálgico, no debe ser confundido con la ideología política.

Y este estado de los *hippies* es el que determina su aspecto utópico. Como señala Rorabaugh en su libro, una de las consecuencias, de la forma más desarrollada, del pensamiento *hippie* es la creación de comunas en busca de su propia utopía<sup>280</sup>. Al principio, los *hippies* estadounidenses comenzaron por fundar sus comunas urbanas compartiendo pisos en ciudades, pero a finales de los sesenta, muchos decidieron desplazarse hacia la zona rural<sup>281</sup>, que era una tabla rasa para dibujar su propia utopía. Pero el concepto de la utopía tiene mucho que ver con el estado social del grupo que la sueña. Ya hemos comentado que los *hippies* provinieron de una clase social relativamente acomodada que podía disfrutar del bienestar económico hasta cierto punto, aunque no eran grandes capitalistas. Es cierto que, en muchos casos, los participantes de las comunas se sometieron a una escasez económica. Pero lo importante es que eso fue

---

<sup>278</sup> Guillermo Díaz-Plaja, *Los paraísos perdidos: la actitud «hippy» en la historia* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1971), pág. 132.

<sup>279</sup> *Ibid.*, pág. 133.

<sup>280</sup> Léase el capítulo «Comunes» del libro citado de Rorabaugh. W. J. Rorabaugh, *Op. cit.*, pág. 167-204.

<sup>281</sup> Rorabaugh señala: «By the late 1960, many hippies concluded that it was time to find sanctuary in rural America, where crime was low and where one might live on one's own land. Food could be grown organically, which would provide excellent nutrition at low cost». *Ibid.*, pág. 180.

la consecuencia de su propia opción voluntaria y no de la imposición externa de la pobreza, cosa que incluso podía traerles conflictos con la clase más pobre<sup>282</sup>. Y esta situación paradójica es la clave para entender la utopía *hippie*. Como la utopía es un espacio en el que se proyectan los deseos todavía no cumplidos de determinado grupo social, a medida que éste consigue ascender socialmente, los factores ya cumplidos a lo largo de su proceso pierden su sentido. De este modo, el bienestar se excluyó de la utopía *hippie*, por lo que los participantes de las comunas eligieron vivir «humildemente» por su propia voluntad. De otro modo, su utopía se habría vuelto cada vez más conservadora en defensa del statu quo. En realidad, la aproximación al estado utópico y la inevitable transformación de la utopía es, en general, problemático, según Karl Mannheim:

Pero su situación [de los intelectuales] se convierte siempre en problemática cuando el grupo con el que se han identificado alcanza una posición de poder y cuando, como resultado de este acceso al poder, la utopía se separa de la política y, por consiguiente, la capa social que se había identificado con aquel grupo por esa utopía queda libre también.

[...]

Las cuatro alternativas que siguen están abiertas a los intelectuales que han sido expulsados de este modo, por el proceso social: el primer grupo de intelectuales, que se ha afiliado al ala radical del proletariado socialista-comunista, no nos interesa ahora en absoluto. Pues para él, al menos en lo que nos referimos, no existe ningún problema. El conflicto entre la fidelidad social y la intelectual todavía no existe para él.

[...]

El tercer grupo busca refugio en el pasado y procura encontrar en él una época o una sociedad en las que una forma extinguida de trascendencia de la realidad dominase el mundo, y, por medio de esta reconstrucción romántica, se esfuerza por espiritualizar el presente. Desde este punto de vista, la misma función es desempeñada por los instintos de resucitar el sentimiento, el idealismo, los símbolos y los mitos religiosos.<sup>283</sup>

---

<sup>282</sup> Rorabaugh menciona este hecho, en relación a un asesinato de *hippies* cometido por un negro en los Estados Unidos: «[...] many blacks hated hippies for renouncing the middle-class lifestyle that they could not achieve». *Loc. cit.*

<sup>283</sup> Karl Mannheim, *Ideología y utopía: introducción a la sociología del conocimiento* (Madrid: Aguilar, 1973), pág. 262-263.

En este texto, Mannheim habla de los intelectuales. Y los *hippies* se distinguen de los intelectuales del estilo tradicional por su fuerte inclinación a la práctica subjetiva, como hemos visto. Pero lo importante es que tanto los *hippies* como los intelectuales pertenezcan mayoritariamente al mismo grupo social, la clase media, que ya ha conseguido una presencia visible en varias escenas sociales, incluyendo la academia y el arte. Por tanto, el análisis de Mannheim sobre la transformación de la utopía del grupo ascendiente es aplicable también a los *hippies*. Respecto a esa transformación, Mannheim plantea cuatro modelos, entre los cuales el tercero es el que representa el caso de los *hippies*: la estrategia que consiste en suponer una sociedad utópica en el pasado para espiritualizar el presente. Es muy obvio que esta tendencia retrospectiva es justamente el elemento crucial del manierismo nostálgico de la postguerra, en el que se clasifica el movimiento *hippie*. En resumen, esta perspectiva de Mannheim nos resulta fructífera puesto que nos da una buena explicación sociológica sobre la difusión amplia de discursos nostálgicos en el arte, tanto en la intelectualidad como en la subcultura de la postguerra: es el gemido de la clase media que se ve obligada a defender el statu quo, pero al mismo tiempo, espera, conscientemente o no, una sacudida por las manos de otros grupos sociales. La utopía de los *hippies* es, por tanto, el ocaso de la utopía de la clase media, a la espera de la llegada de su Caín.

Esta revisión crítica del movimiento *hippie* nos permite entender mejor «La autopista del sur». Habíamos visto que los automovilistas formaban una comunidad primitiva pero bien eficaz que parecía ser una comuna socialista a primera vista. Pero hemos descartado esta idea, ya que el carácter utópico de dicha comunidad no apoya esta hipótesis. Y ahora, con la perspectiva general sobre la contracultura, podemos llegar a una conclusión más convincente: los automovilistas de «La autopista del sur» viven, del mismo modo que intentaron hacerlo los *hippies*, la utopía de una clase media cuya esencia es el manierismo nostálgico. De hecho, varios elementos de este cuento apoyan esta lectura: el aire místico causado por el estilo «fantástico», la visible nostalgia por el primitivismo social, y, sobre todo, el optimismo ante la escasez (aunque en el caso del cuento, no es una opción voluntaria). Son palabras claves del movimiento *hippie*. En resumen, «La autopista del sur» es un cuento ejemplar que refleja la situación social de la postguerra en la que los protagonistas culturales y contraculturales provienen de una clase ascendiente, que sueña una utopía manierista y nostálgica.

El ingenio de Cortázar radica en que deja a los hippies automovilísticos en medio de la carretera —una arteria de mercancías— en lugar de colocarlos en la naturaleza. Es el espacio más lejano posible de la utopía *hippie* que se puede pensar. Pero Cortázar, no sin razón, hace esta dislocación. La clave es el papel que juega el automóvil en nuestra sociedad. Ya hemos visto que los futuristas contaban mucho con la capacidad de la tecnología con su impulso destructivo y, a la vez, creativo, porque podía provocar cambios artísticos y cotidianos. Y, detrás del desarrollo de esta filosofía, estuvo el ritmo acelerado de actividades no solo industriales sino también individuales. El coche particular representa esta faceta individual de la esperanza depositada en la velocidad. «La autopista de sur» también debe ser interpretado en este contexto. Pero hay una notable diferencia entre la época de los futuristas y la de Cortázar: cuando el autor argentino escribió este cuento, el automóvil ya no era un símbolo del movimiento libertador que suponían los futuristas. En algún momento del siglo XX, esta casa rodante se convirtió en un objeto engañoso que nos hace creer en la falsa libertad, que en realidad consiste en innumerables opciones predeterminadas, que son caminos por los que nos dejamos llevar. Roland Barthes dice:

[...] la liberté qu'elle [la voiture] donne n'est nullement sentie comme aventureuse ; c'est une liberté de consommation, non d'exploration ; cette maison qui bouge n'a donc nullement pour modèle originaire (et mythique) l'abri improvisé de l'homme primitif (comme dans ces jeux où l'on joue « au sauvage »), mais bien plutôt la maison roulante du nomade qui, sans cesse, par un mouvement dialectique pleinement savoureux, à la fois s'installe et se déplace. [...] l'auto n'est plus signe de « conquête », mais rêve d'un retrait hors de la société de masse ; ce n'est plus la liberté d'être *l'autre*, c'est la liberté d'être soi.<sup>284</sup>

Según Barthes, el desplazamiento que ofrece el coche particular no es un estímulo que nos invite a interactuar con la otredad, sino que consolida nuestro propio ser, porque «el auto tiende a convertirse en una casa apéndice<sup>285</sup>» en la que podemos continuar nuestra vida cotidiana como si estuviéramos en una extensión de casa. Por lo tanto, esta

---

<sup>284</sup> Roland Barthes, *Œuvres complètes : tome 1* (París: Seuil, 1993), pág. 1141.

<sup>285</sup> «L'auto tende ainsi à devenir une maison appendice, détachée de la maison principale [...]». *Ibid.*, pág. 1140.

segunda casa móvil no es un medio para aventurarnos, a pesar de la imagen que se suele asociar con ella, sino más bien que es un refugio móvil que nos protege de posibles alteraciones sobre nuestra identidad y cotidianeidad que puede causar el espacio ajeno por donde estamos viajando. Al contrario de lo que esperaban los futuristas —que predecían que la evolución tecnológica rompería la quitinosa inmutabilidad de la tradición—, el vehículo doméstico acaba siendo protector del conservadurismo del nivel individual. Peor aún. Porque nos hace creer exploradores libres como «el hombre primitivo», pero en realidad, nos permite solo la libertad consumista. La imagen exploradora de los automovilistas es sumamente ilusoria, ya que con el coche particular no podemos penetrar en terrenos desconocidos sin carreteras. Cuando podemos llegar a un lugar remoto con nuestro automóvil, eso significa que hubo alguien que planteó y construyó el camino. Y este alguien es, en mayoría de los casos, el Estado con sus proyectos nacionales e internacionales sobre la logística comercial, como hemos visto en el segundo capítulo. Por tanto, la aparente libertad de los automovilistas no es más que la de una hormiga trabajadora que se somete a la colectividad sofocante.

Pero Barthes no fue el único intelectual que detectaba este aspecto negativo de la cultura automovilística. El siguiente texto de Guy Debord, el situacionista francés, también expresa la misma preocupación con cierto tono tecnófobo:

Le défaut de tous les urbanistes est de considérer l'automobile individuelle (et ses sous-produits, du type scooter) essentiellement comme un moyen de transport. C'est essentiellement la principale matérialisation d'une conception du bonheur que le capitalisme développé tend à répandre dans l'ensemble de la société. L'automobile comme souverain bien d'une vie aliénée, et inséparablement comme produit essentiel du marché capitaliste, est au centre de la même propagande globale : on dit couramment, cette année, que la prospérité économique américaine va bientôt dépendre de la réussite du slogan : « Deux voitures par famille ».<sup>286</sup>

Esta crítica contra el consumismo de la falsa movilidad aventurera es exactamente la misma que planteaba Remedios Varo en *Au bonheur des dames* con las personas que se desplazan con una rueda en lugar de sus pies: el automovilista también es un individuo

---

<sup>286</sup> Guy Debord, *Œuvres* (París: Gallimard, 2014), pág. 502. La posición de los situacionistas ante la urbanización moderna la analizaremos en el capítulo siguiente.



con ruedas. De ahí que Cortázar, por el mismo motivo, imagine el embotellamiento interminable: al detener la circulación de la autopista, el autor suspende aquella maquinaria tenaz de consumo pasivo de la vida urbana y precariza la individualidad solitaria de los protagonistas. Sin embargo, hay una cosa muy importante que no debemos pasar por alto: el discurso de Guy Debord representa un punto de vista inconfundiblemente marxista. Y, con esta estrategia, Debord esquiva la paradoja. Es decir, es un ejemplo del primer grupo de los intelectuales del que hablaba Mannheim<sup>287</sup>: los intelectuales que pretenden identificarse con la clase obrera no sufren de la paradoja de la utopía, porque esta clase todavía se encuentra frustrada, a pesar de que los intelectuales mismos ya tienen importancia social. En consecuencia, Debord no se involucra en el manierismo nostálgico a diferencia de Remedios Varo o Cortázar, aunque comparten el mismo tema. Por eso, es totalmente erróneo considerar a Varo y a Cortázar (en el caso del último, hasta su conversión al socialismo) como profetas izquierdistas. Son visionarios artísticos que se identifican con la clase media.

---

<sup>287</sup> Véase la cita núm. 283.

## Cuarto Capítulo

### Cortázar desconocido: del compromiso político a la Revolución «neofantástica»

#### 4-1. Lo fantástico y la Revolución

La fantasía es la única verdad.  
Una vez hicimos una manifestación en el edificio del *Daily News*.  
Unas trescientas personas fumando maría, bailando,  
rociando a los periodistas con desodorante,  
quemando dinero, repartiendo octavillas que decían:  
«Querido compañero de la conspiración comunista...».  
Lo llamamos «Fantasía alternativa». Función a las mil maravillas.  
Abbie Hoffman

#### 4-1-1. Breve revisión sobre lo fantástico de Cortázar

En el capítulo anterior, hemos leído algunos cuentos de Julio Cortázar en los que la nostalgia por lo pre-apolíneo se plasmaba en el uso de los símbolos comunes, como brujas, vampiros o mitos antiguos. Según nuestra interpretación, son doblemente nostálgicos. Primero, porque estos símbolos son heredados de los artistas precedentes. Segundo, porque son los que evocan el inquietante estado original. A continuación, los hemos analizado desde la perspectiva teórica del manierismo para colocarlos en el contexto histórico y sociocultural de la postguerra. Pero no hemos prestado mucha atención al género literario al que pertenecen estas obras, que muestran cierta homogeneidad en su uso de motivos «sobrenaturales», además de la nostalgia que transmiten. La teoría más conocida sobre aquellos cuentos emblemáticos de Cortázar es la de Jaime Alazraki, que los califica como «neofantásticos». Según la definición de Alazraki, la escritura «neofantástica» se caracteriza por su uso de metáforas (en lugar de símbolos) a partir de las cuales «se intenta aprehender un orden que escapa a nuestra lógica racional con la cual habitualmente medimos la realidad o irrealidad de las cosas<sup>288</sup>». El propio Cortázar apoya esta idea, sobre todo, la posición «irracionalista» de oponerse a la distinción racional entre lo real y lo irreal, proponiendo la hipótesis de atribuir esta peculiaridad de lo «neofantástico» a la latinoamericanidad, que no suele

---

<sup>288</sup> Jaime Alazraki, *En busca del unicornio* (Madrid: Gredos, 1983), pág. 35.

separar lo fantástico de lo real según el escritor argentino<sup>289</sup>. En parte, debe ser cierto. La singularidad de América Latina es tan profunda que no hay duda de su contribución a la hora de crear ese nuevo género en el que participaron varios escritores hispanoamericanos. No obstante, reducir lo «neofantástico» solo al regionalismo implica cierto riesgo de miopía. Solo hay que pensar cómo el diálogo con los artistas precedentes de lo fantástico tradicional, principalmente europeos, también contribuye mucho a igualar el grado de realidad de lo no familiar con el de lo familiar. Porque la sensación de *déjà vu* —al reconocer los motivos clásicos y metáforas comunes que hay detrás— es la que nos familiariza con las situaciones insólitas que presenta la obra neofantástica<sup>290</sup>. A partir de ahí, nos familiarizamos con lo no familiar. Dicho de otro modo, lo fantástico clásico es lo que posibilita a lo «neofantástico» que omita toda la escenificación preparatoria y que haga suceder acontecimientos extraordinarios en la realidad cotidiana con toda la naturaleza. Alazraki afirma que ««lo natural, lo real, lo normal» es tal solamente en relación con una situación histórico-cultural determinada [...]»<sup>291</sup>. En nuestra «situación histórico-cultural» lo fantástico ya se ha integrado a «lo natural, lo real, lo normal».

Pero para profundizar nuestra comprensión sobre este tema, primero, tenemos que repensar qué significa «lo fantástico». La palabra «lo fantástico» nos evoca intuitivamente cierto concepto más o menos determinado, aunque existen varias definiciones más sofisticadas<sup>292</sup>. Tzvetan Todorov, pionero del estudio sobre este género literario, sostiene que «[l]o fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia

---

<sup>289</sup> «Yo voy a ir ahora a Bruselas a una reunión organizada por jóvenes abogados y les voy a hablar de eso, del realismo y de lo fantástico en la literatura latinoamericana, pidiéndoles que no se pongan en un plano lógico diciendo “aquí está lo fantástico y aquí está lo real”, porque en América latina las cosas no funcionan así». Julio Cortázar & Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras* (Buenos Aires: Alfaguara, 2004), pág. 118.

<sup>290</sup> Pero Alazraki no está de acuerdo con nuestra interpretación al decir: «Intentar encontrar referencias convencionales en la metáfora de Cortázar, esto es, traducir esos conejitos [metáfora que aparece en «Carta a una señorita en París»] según nuestro diccionario del uso, equivaldría a ver en el cuento un puro juego, una charada [...]». Jaime Alazraki, *Op cit.*, pág. 75. En este respecto, nosotros no podemos creer ingenuamente en la originalidad total de sus metáforas, tras examinar la tendencia nostálgica de varios cuentos cortazarianos que remiten a «referencias convencionales» hasta cierto punto. En realidad, las metáforas verdaderamente «neofantásticas» de Cortázar se encuentran en otra clase de escritura, de la que hablaremos más adelante (pág. 313).

<sup>291</sup> *Ibid.*, pág. 30-31.

<sup>292</sup> A este respecto, la antología editada por David Roas, *Teorías de lo fantástico* (Madrid: Arco/Libros, 2001), recoge varios textos que tratan lo fantástico de formas diferentes.

sobrenatural<sup>293</sup>». Hoy en día, cuando ciencias modernas como la física cuántica muestran que «las leyes naturales» son mucho más insólitas de lo que se creía en siglos pasados, tal vez es necesario modificar un poco esta definición. Pero tampoco hace falta mucha alteración. Basta solo pensar que lo que Todorov quería indicar con la expresión «las leyes naturales» es, más bien, nuestros conocimientos sobre la realidad familiar y cotidiana, y no ecuaciones científicas ni mucho menos las de la física cuántica. Entonces, podemos aprovechar su idea básica, parafraseándola como «una vacilación ante algo que no encaje en nuestros conocimientos sobre la realidad familiar y cotidiana». Dicho de otro modo, lo fantástico aparece como un desafío contra la cotidianeidad.<sup>294</sup> Ahora bien, ¿qué es la cotidianeidad? Es preciso entender la cotidianeidad antes de lo fantástico.

#### **4-1-2. La cotidianeidad, lo fantástico y lo neofantástico**

¿Qué es la cotidianeidad? La segunda postguerra fue la época en la que varios intelectuales, como Henri Lefebvre o Michel de Certeau, elaboraron teorías desde diferentes puntos de vista para dar una respuesta a este planteamiento. Sus posturas ante lo cotidiano no son unánimes. Hay veces en que se enfatiza la faceta negativa de lo cotidiano en tanto que un agente de la dominación capitalista que transforma la vida humana en un mecanismo monótono, repetitivo y cronométricamente organizado de producción y consumo<sup>295</sup>. Por otro lado, también existen discursos que lo toman por una condición favorable para fomentar pequeñas resistencias a la dominación sociocultural<sup>296</sup>. De modo que cualquier intento de resumir los pensamientos

---

<sup>293</sup> Tzvetan Todorov, «Definición de lo fantástico», *Ibid.*, pág. 48.

<sup>294</sup> David Roas también menciona el cambio paradigmático causado por las ciencias modernas y concluye que «[e]l objetivo de lo fantástico va a ser precisamente desestabilizar esos límites que nos dan seguridad, problematizar esas convicciones colectivas antes descritas, en definitiva, cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos». David Roas, *Tras los límites de lo real* (Madrid: Páginas de Espuma, 2019), pág. 35. Esta definición de Roas coincide más o menos con la nuestra, aunque aquí no entraremos en su intento de delimitar entre lo fantástico y los géneros consecutivos como lo maravilloso.

<sup>295</sup> Por ejemplo, Henri Lefebvre afirma: «En la ciudad nueva, en ese texto social legible a condición de que se sepa leer, ¿qué es lo que se inscribe, qué es lo que se proyecta sobre el terreno? La manipulación de lo cotidiano, su distribución (trabajo, vida privada, ocio), la organización controlada y minuciosa del empleo del tiempo». Henri Lefebvre, *La vida cotidiana en el mundo moderno* (Madrid: Alianza, 1972), pág. 78.

<sup>296</sup> Por ejemplo, Michel de Certeau afirma: «Il [son propos] consiste à suggérer quelques manière de

heterogéneos sobre el tema de la cotidianidad perjudicaría su riqueza filosófica. Sin embargo, hay un punto en el que los filósofos coinciden a pesar de la variedad en sus tomas de posición: la cotidianidad no es algo dado a priori, sino que es una invención humana para aguantar la inseguridad existencial. Al reexaminar las filosofías de lo cotidiano precedentes, Bruce Bégout sostiene:

L'unique but du quotidien est donc de détourner l'existant de la peur originelle et de lui procurer par tous les moyens une sûreté ontologique, d'assurer la continuité de son existence en aménageant, au mieux de ses possibilités, le monde infiniment ouvert et indéterminé en une région vivable. C'est le procès de quotidianisation qui fait du monde un endroit fréquentable, en transformant l'incertain en certain, le contingent en nécessaire et le relatif en absolu.<sup>297</sup>

En esta comprensión de lo cotidiano, podemos encontrar un paralelismo con lo que hemos llamado «apolíneo» en el contexto estético, aquel modelo del arte idealista que nos tranquiliza y consuela con su armonía y universalidad que nos distraen de la angustia existencial y nos hacen olvidar el inquietante estado original sin logos. Es decir, tanto lo cotidiano como lo apolíneo aparecen como un intento de «regularizar» nuestras experiencias, por sí solas caóticas, a través del interpretarlas con lenguajes, gramáticas, leyes divinas o naturales, etc. En este sentido, lo cotidiano es, en cierto modo, apolíneo. La diferencia es que la cotidianidad no requiere la estética que aquello implicaba. El único criterio de lo cotidiano es la familiaridad que nos hace creer en la inmutabilidad de este mundo que nos sirve como una base firme de nuestra existencia. Para lo cotidiano, lo importante es que el mañana sea como hoy, y no necesita que sea un día bello. «El misterio de la cotidianización reside pues enteramente en ese mecanismo oscuro de la habitud que minimiza lo desconocido y maximiza el déjà vu<sup>298</sup>», como dice Bégout. Dicho de otro modo, lo cotidiano es la seguridad a precio de estímulos excitantes ante el *jamais vu*. Pero los seres humanos somos contradictorios. Una vez

---

penser les pratiques quotidiennes des consommateurs, en supposant au départ qu'elles sont de type tactique. Habiter, circuler, parler, lire, faire le marché ou la cuisine, ces activités semblent correspondre aux caractéristiques des ruses et des surprises tactiques : bons tours du « faible » dans l'ordre établi par le « fort », art de faire des coups dans le champ de l'autre, astuce de chasseurs, mobilités manœuvrières et polymorphes, trouvailles jubilatoires, poétiques et guerrières». Michel de Certeau, *L'invention du quotidien : I* (París: Gallimard, 2001), pág. 64-65.

<sup>297</sup> Bruce Bégout, *La découverte du quotidien* (París: Allia, 2010), pág. 240.

<sup>298</sup> «Le mystère de la quotidianisation réside donc tout entier dans ce mécanisme obscur de l'habitude qui minore l'inconnu et majore le déjà vu». *Ibid.*, pág. 266.

saciado el deseo de asegurarnos, pronto la tentación de aventura se apoderará de nosotros. De aquí que nazca la necesidad de lo «fantástico», que rompe el aburrimiento de la excesiva seguridad cotidiana. Es decir, se trata de la voluntad arriesgada de flirtear con lo desconocido, la inseguridad y las excepciones que no se reducen en logros.

Sin embargo, lo fantástico también puede sufrir la cotidianización. La expresión más exagerada y grotesca de este fenómeno paradójico, en realidad, ya lo hemos visto: la máquina nietzscheana de *La invención de Morel*. Desde la óptica de la filosofía de lo cotidiano, el proyecto de Morel se interpreta como un intento de cotidianizar una fantasía (y no la incierta existencia de la que habla Bégout) para reducir «el mundo infinitamente abierto» a lo único posible, que es una epifanía artificial. En este sentido, *La invención de Morel* es una historia de *lo fantástico cotidianizado*. Es algo excepcional, puesto que, como argumenta Bégout, el motivo de la cotidianización se encuentra principalmente en la garantía de nuestra existencia precaria, y no en la consolidación de fantaseos. Pero si lo pensamos bien, esto es lo que ocurre con lo que Jaime Alazraki llama «neofantástico». Según su definición, lo «neofantástico» no distingue elementos extraordinarios de la realidad cotidiana, precisamente porque ya estamos familiarizados de lo fantástico clásico. Lo fantástico clásico ya es un *déjà vu*. En este sentido, lo «neofantástico» se puede considerar como lo fantástico cotidianizado, del mismo modo que *La invención de Morel*. Es la cotidianización de la rebeldía contra la cotidianización.

#### **4-1-3. Pasos hacia el compromiso desde lo fantástico: el freudismo y el existencialismo**

Pero antes de profundizar el análisis de lo «neofantástico», primero, examinemos la relación que tiene lo «fantástico» con el otro tema crucial de la poética cortazariana: el compromiso con la política revolucionaria. En los estudios cortazarianos, el repentino viraje temático y estilístico que dio el autor después de declarar su compromiso político ha sido siempre un foco de discusión. Por una parte, hay una lectura dicotómica que divide la poética cortazariana en dos etapas. Pero las investigaciones recientes tienden a criticar cada vez más esta interpretación demasiado simplista. Por ejemplo, Carolina

Orloff, tras examinar las obras de diferentes etapas de Cortázar, llega a la conclusión de que:

La división entre el Cortázar apolítico y el politizado, por lo tanto, no consigue brindar una imagen total y fiel ni de la obra temprana de Cortázar ni de los escritores que siguieron a *Libro de Manuel*.<sup>299</sup>

Su investigación consiste principalmente en detectar elementos políticos que las obras «apolíticas» ya contienen implícitamente y que muchos lectores pasan por alto, y en descubrir la parte apolítica que Cortázar nunca abandonó incluso después de su compromiso. Así nos ofrece una prueba de la continuidad entre «el Cortázar apolítico y el politizado». Ahora bien, lo que nos falta es, por tanto, explicar cómo y por qué tuvo lugar esta transición sin ruptura del Cortázar apolítico —sobre todo, como maestro de lo fantástico— al Cortázar politizado, el fenómeno que desconcierta tanto a los críticos.

En realidad, la combinación de lo «fantástico» y la política revolucionaria no es tan sorprendente, al contrario de lo que solemos pensar. Recordemos que lo fantástico se define como una rebeldía artística contra la tiranía de la seguridad cotidiana. Y la Revolución lleva a cabo algo analógico en el contexto sociopolítico. Henri Lefebvre, pionero de la filosofía de lo cotidiano, sostiene que uno de los criterios de la Revolución es su festividad, a parte de su carácter económico, político e ideológico:

[...] la Fiesta no desaparece completamente de la cotidianidad: reuniones, banquetes, festivales, aunque no poseen la antigua grandeza, son agradables miniaturas de ella. Esta motiva el proyecto de un renacimiento de la Fiesta en una sociedad doblemente caracterizada por el fin de la penuria y por la vida urbana. La Revolución desde este momento (violenta o no violenta) cobra un sentido nuevo: ruptura de lo cotidiano, restitución de la Fiesta. Las revoluciones pasadas fueron fiestas (cruelles, pero ¿no hay siempre un lado cruel, desenfrenado, violento en las fiestas?). La posible Revolución pondrá fin a la cotidianidad al encumbrar de nuevo, brusca o lentamente, la prodigalidad, el derroche, la explosión de las obligaciones. La Revolución no se define, pues, tan sólo en el plano económico, político o ideológico, sino más concretamente por el fin de lo cotidiano. En cuanto al famoso periodo de transición, adquiere también un nuevo sentido. Recusa lo cotidiano y lo reorganiza para disolverlo

---

<sup>299</sup> Carolina Orloff, *La construcción de lo político en Julio Cortázar* (Buenos Aires: Godot, 2014), pág. 290.

y transformarlo. Pone fin a su prestigio, a su racionalidad irrisoria, a la oposición de lo cotidiano y de la Fiesta (del trabajo y del ocio) como fundamento de la sociedad.<sup>300</sup>

El marxista francés dice que «las revoluciones pasadas fueron fiestas», y es cierto, porque suspendieron la cotidianeidad durante un período como lo hace la Fiesta. Respecto al tema de la festividad, ya hemos examinado un ejemplo concreto: la orgía dionisiaca de los manieristas nostálgicos, en la cual incluso se clasifican algunos cuentos «fantásticos» de Cortázar. Pero debemos tener en la mente que la bacanal es un complemento de lo clásico apolíneo, y por más radical que sea, nunca pretende tomar la iniciativa. Por eso la Revolución, cuyo objetivo consiste en derrocar el régimen actual para realizar su propia ideología, teóricamente se distingue de aquella expresión de la nostalgia por lo pre-apolíneo. Aunque sigue siendo lícito pensar que la Revolución es una especie de fiesta, sobre todo, mientras está en la etapa más cálida de batallas contra el actual régimen establecido, por tanto, cotidiano. Pero el argumento de Lefebvre es más radical, afirmando que la futura Revolución será la que anuncia el fin de lo cotidiano, gracias a la cual la oscilación entre lo cotidiano y la Fiesta también desaparecerá. ¿Acaso se trata de una síntesis estática, que será un Edén donde no existe tedio ni esclavitud, por tanto, la cotidianeidad es una fiesta eterna? ¿O una síntesis dinámica, en la que cada día tiene lugar nueva revolución para superar la revolución de ayer, por lo que la incesante repetición de la Fiesta es una cotidianeidad? Eso no se explica con claridad. De todos modos, no es difícil establecer una analogía entre la Revolución y el arte fantástico. Por eso, Rosie Jackson afirma:

Lo fantástico moderno, la forma de fantasía literaria que se genera en la cultura secularizada producida por el capitalismo, es una literatura subversiva. Existe junto a lo «real», en cualquiera de las caras del eje cultural dominante, como una presencia enmudecida, un otro imaginario y silenciado. Desde un punto de vista estructural y semántico, lo fantástico aspira a la disolución de un orden que se siente como opresivo e insuficiente.<sup>301</sup>

Sin embargo, también tenemos que admitir que esta asociación «desde el punto de vista

---

<sup>300</sup> Henri Lefebvre, *Op. cit.*, pág. 50-51.

<sup>301</sup> Rosie Jackson, «Lo «oculto» de la cultura» en *Teorías de lo fantástico* (Madrid: Arco/Libros, 2001), pág. 151.



estructural y semántico» es meramente analógica, por lo que le falta alguna explicación lógica, si queremos construir una teoría para conectar al Cortázar como maestro de lo fantástico con el Cortázar como escritor revolucionario. El salto lógico que implica esa analogía se origina básicamente en el siguiente hecho: la cotidianización —que es el antónimo de lo fantástico— es una reacción espontánea de los seres humanos. Por eso, no se puede identificar automáticamente con la normativización inflexible que la dominación social impone —contra la cual combate la Revolución—, aunque las dos tienen en común el rechazo a cambios imprevisibles. Dicho de otro modo, la cotidianización no es la alienación propiamente dicha, aunque pueda ser auto-alienante. De modo que el arte fantástico por sí solo, en calidad de acto de rebeldía contra la cotidianización, no necesariamente implica un apoyo a la política revolucionaria.

El primer paso hacia el compromiso político de lo fantástico lo dio la interpretación freudiana, que descubre en obras de arte una expresión de la libido reprimida. Según esta visión del arte, lo fantástico se entiende como repentina efusión del deseo frustrado que la norma social no permite liberar en la vida cotidiana. El ejemplo más conocido de esta interpretación es el argumento que desarrolló Freud en el famoso texto *Lo siniestro*. En ese análisis, el psicoanalista saca a colación *El hombre de arena* de Hoffmann —que es un clásico de la literatura fantástica—, para aclarar el mecanismo de lo siniestro (*Unheimlich*), y concluye que la sensación inquietante de esta novela radica en el complejo de Edipo. Para Freud *El hombre de arena* es «siniestro», porque se trata de un reencuentro inesperado con el amor incestuoso que permanece reprimido, pero sin desaparecer, en nuestra inconciencia.<sup>302</sup>

La significación que conlleva el freudismo sobre la teoría de lo fantástico consiste en su introducción del esquema psicoanalítico —el del hijo rebelde contra su padre—, que nos enseña a subvertir la autoridad simbólicamente paterna en el marco tradicional, y luego asumirla. A partir de ahí, el concepto de lo fantástico se desvía de la definición original que hemos dado con relación a lo cotidiano. La oscilación entre dos naturalezas humanas de tendencias opuestas —la angustia por la inseguridad existencial y la voluntad de cambio—, ahora se traduce en una lucha entre la hipocresía social y el

---

<sup>302</sup> Léase «Lo siniestro». Sigmund Freud, *Obras completas de Sigmund Freud: Tomo III* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2017), pág. 2483-2505.

deseo frustrado, la lucha entre el Padre y sus hijos. Y, como es natural, los artistas se identifican con eternos hijos rebeldes, expulsando la cotidianeidad —que es también una invención humana—, de su vocabulario. La cotidianeidad, por su parte, se convierte en un atributo del Padre. Este fenómeno es la vanguardización del arte explicada desde el punto de vista freudiano.

Sin embargo, esta comprensión freudiana tiene un problema esencial para poder ser aplicada a nuestra época contemporánea. Puesto que en nuestra sociedad tecnológica el Padre está ausente, como Herbert Marcuse sostiene:

Conforme la dominación se congela en un sistema de administración objetivo, las imágenes que guían el desarrollo del superego se van despersonalizando. Antes, el superego era «alimentado» por el amo, el jefe, el principal. Estos representaban el principio de la realidad en su personalidad tangible: duros y benevolentes, crueles y generosos, provocaban y castigaban el deseo de rebelarse; el fortalecimiento del conformismo era su función personal y su responsabilidad. El respeto y el temor podían, por tanto, ir acompañados por el odio a lo que ellos eran y hacían como personas; presentaban un objeto vivo para los impulsos y para el esfuerzo consciente por satisfacerlos. Pero estas imágenes personales del padre han ido desapareciendo gradualmente detrás de las instituciones. Con la racionalización del aparato productivo, con la multiplicación de las funciones, toda la dominación asume la forma de la administración. En su cumbre, la concentración de poderes económicos parece perderse en el anonimato: todo el mundo, inclusive en lo más alto, parece carecer de poder frente a los movimientos y leyes del aparato mismo.<sup>303</sup>

Como señala Marcuse, el modelo supremo de nuestro ser, que nos disciplina tan duramente que al final nos incita a liberarse de él mismo, se difumina en las máquinas de la administración impersonal. La disciplina opresiva sigue siendo presente, pero como una manipulación implícita de la tecnocracia, y la liberación simbólica es cada vez más difícil sin saber a quién reclamarla. Por eso, Sartre proclamó: «el hombre está condenado a ser libre». Estamos liberados del antiguo Padre-Dios. Somos «libres» en el sentido de que la autoridad es anónima e invisible:

---

<sup>303</sup> Herbert Marcuse, *Eros y civilización* (Barcelona: Ariel, 2003), pág. 98-99.

Dostoievsky había escrito: «Si dios no existiera, todo estaría permitido». Éste es el punto de partida del existencialismo. En efecto, todo está permitido si Dios no existe y en consecuencia el hombre está abandonado, porque no encuentra ni en sí ni fuera de sí una posibilidad de aferrarse. No encuentra, ante todo, excusas. Si en efecto la existencia precede a la esencia, no se podrá jamás explicar por referencia a una naturaleza humana dada y fija; dicho de otro modo, no hay determinismo, el hombre es libre, el hombre es libertad. Si, por otra parte, Dios no existe, no encontramos frente a nosotros valores u órdenes que legitimen nuestra conducta. Así, no tenemos ni detrás ni delante de nosotros, en el dominio luminoso de los valores, ni justificaciones ni excusas. Estamos solos, sin excusas. Es lo que expresaré al decir que el hombre está condenado a ser libre.<sup>304</sup>

Cuando no tenemos ninguna idea canónica, nuestra existencia es el único asidero con el que podemos captar el mundo, y todas las reflexiones sobre él se desarrollan a partir de ella. Por eso, la existencia misma carece de justificación, o más bien, no le hace falta. Respecto al tema de la humanidad, también ocurre lo mismo. Antiguamente, el ser humano tenía que formarse a través de la dinámica de la imitación y la superación del modelo impuesto. Hoy en día, el ser humano es el existir en tanto que *homo sapiens* biológicamente, y no significa nada más. Por lo tanto, hagamos lo que hagamos, seguimos siendo humanos. Dicho de otro modo, nunca podemos ser «inhumanos». Por eso, Sartre cita la frase famosa de Dostoievsky, que resume perfectamente la toma de posición existencialista. Lo curioso es que esta frase del escritor ruso se parafrasee en «cualquier maldad está permitida», a pesar de que el existencialismo mismo no lo deduce, porque es totalmente indiferente a los temas esenciales como el Mal. Este intuitivo salto de lógica nos revela una faceta de la mentalidad moderna: nos encontramos angustiados ante el miedo de caer en la maldad sin castigo paternal (o divino), en lugar de celebrar que nos veamos plenamente libres. La angustia de la libertad de la que habla Sartre es, en realidad, el miedo de Lucifer que sobrevivió la muerte de Dios. Por eso, nuestra sociedad es dominada por el sentimiento de culpa inexpiable, y es un fenómeno propio de la época de la libertad sin liberación.

Sartre se daba cuenta de eso. Por eso, sus discursos muchas veces giran alrededor de la cuestión de la moral, aunque no consiguió terminar el libro que escribía sobre este tema,

---

<sup>304</sup> Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo* (Barcelona: Edhasa, 2017), pág.42-43.

dejando escritos fragmentados que se publicaron póstumamente como *Cahiers pour une morale*. Debido a su carácter, sobre todo, a la falta de coherencia sistemática entre los fragmentos, no es fácil deducir exactamente cómo el autor quería establecer enlaces lógicos entre el tema de la moral y la filosofía existencialista. Sin embargo, podemos suponer, con mucha certeza, que para Sartre la moral no era una conclusión lógica de las reflexiones existencialistas<sup>305</sup>. Es, más bien, un anexo al postulado existencialista que nos guía a realizarnos *bien* como seres humanos, sin ser disciplinados ni por Dios ni por el Padre. Dicho de otro modo, es una serie de criterios no autoritarios con los que podemos valorar nuestras acciones libremente adoptadas. Por eso, Sartre dice que «la ontología y el psicoanálisis existencial [...] deben descubrir al agente moral que es *el ser por el cual existen los valores*<sup>306</sup>». Pero ¿cómo se define «el agente moral» cuando el Bien en tanto que idea —el Dios— ya no es confiable? Se define como la negación del Mal, puesto que el diablo —la idea del Mal— no está muerto, a diferencia de Dios. Por eso, cada vez que Sartre intenta proponer perspectivas sobre nuestro modo de vivir, especialmente en sus textos «pedagógicos» como *El existencialismo es un humanismo*, se entrevé su insistencia en el concepto de la lucha contra el Mal.

Sin embargo, esta situación resulta un dilema para los artistas, sobre todo los más afines a la tendencia vanguardista. Recordemos que los románticos solían simpatizar con los personajes antimorales, puesto que «la combinación de pícaro y estético crea una tensión especialmente potente<sup>307</sup>», como dice Robert Langbaum. Es decir, cuando la empatía sentimental se opone al código moral, el efecto poético se maximiza. Por eso los románticos insistieron en la autonomía del arte, consagrando su imagen de hijos rebeldes. Siglos después, los vanguardistas, como herederos del Romanticismo, siguen rechazando asumir la moral, viendo el fantasma del castigador autoritario detrás de ella. No obstante, ellos ya no viven aquel sistema social en el que Dios (o el Padre) representaba la moral. Hoy en día, la moral es la que cada uno elige, como sostiene Sartre<sup>308</sup>. Y, teóricamente hablando, ella misma ya no forma parte de la

---

<sup>305</sup> De hecho, al final de *El ser y la Nada*, Sartre admite que «[l]a ontología no puede formular de por sí prescripciones morales». Jean-Paul Sartre, *El ser y la Nada* (Barcelona: Losada, 2017), pág. 839.

<sup>306</sup> *Ibid.*, pág. 841.

<sup>307</sup> «The combination of villain and aesthete creates an especially strong tension, [...]». Robert Langbaum, *The Poetry of Experience* (New York: The Norton Library, 1963), pág. 86.

<sup>308</sup> «El hombre se hace; no está todo hecho desde el principio, se hace al elegir su moral, [...]». Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo* (Barcelona: Edhasa, 2017), pág. 73-74.

dominación explícita, aunque sí que está asociada con las manipulaciones tecnocráticas. En esta situación, los pícaros pierden su encanto: la inmoralidad en ausencia del castigador no es una expresión del espíritu rebelde. Lucifer sin Dios no brilla. Y naturalmente, los artistas contemporáneos ya no pueden contar con aquella tensión poética que los románticos aprovechaban<sup>309</sup>. Entonces, la pregunta es: ¿cómo podemos mantener la estética de «hijos rebeldes», siendo «condenados a la libertad»?

De aquí que los vanguardistas de la postguerra comenzaran a comprometerse con la política revolucionaria. Puesto que la Revolución satisface estos requisitos a primera vista insolubles. El mecanismo es el siguiente: antes que nada, la Revolución es una rebeldía por su definición. De modo que es potencialmente capaz de sustituir la estética picaresca. Pero la ventaja del discurso revolucionario es que puede ser «moralista», colocándonos en el contexto dicotómico de «nosotros contra el gran Mal». Es decir, nos facilita definirnos como una negación (rebelde). Por eso Sartre dice: «La moral de *hoy en día* debe ser socialista revolucionaria<sup>310</sup>». De esta manera, los «hijos rebeldes» se pueden realizar humanamente «bien» desde el punto de vista sartriano, a pesar de que ya no existe el castigador.

Sin embargo, la paradoja es que los revolucionarios nunca son moralistas, como admitía el mismo Sartre:

Un révolutionnaire, comme le disait Lénine, n'a pas de *morale* parce que son but est concret et que ses obligations se font annoncer par la fin qu'il se propose. Et Hegel a bien montré que dans la petite cité antique le lien concret du citoyen avec la ville tenait lieu de morale. La morale est par définition un fait abstrait : c'est le but que l'on se donne quand il n'y a pas de but. C'est une certaine manière de traiter les autres quand on n'a aucune autre relation avec les autres que la pure relation ontologique. [...] Aucune morale par exemple ne nous dit comment nous devons nous comporter en face de la maxime du révolutionnaire. Si, dira-t-on ; nous devons examiner s'il ne viole pas dans sa maxime les règles morales universelles. Bien. Mais s'il ne les violait pas, d'aventure, nous ne pourrions plus rien décider sinon de *tolérer* son action ; c'est-à-dire d'être passif vis-à-vis d'elle.

---

<sup>309</sup> Salvo en el único caso excepcional, la violencia, que trataremos más tarde.

<sup>310</sup> «La morale *aujourd'hui* doit être socialiste révolutionnaire». Jean-Paul Sartre, *Cahiers pour une morale* (París: Gallimard, 1983), pág. 20.

Ensuite *il ne se peut pas* que le révolutionnaire ne viole les règles de la morale puisque précisément il veut établir un lien concret avec les personnes et que ce lien concret en devenant pour lui maxime implique des obligations concrètes qui s'opposent aux obligations formelles de la morale.<sup>311</sup>

Según el existencialista, la moral es «el objetivo que nos imponemos cuando no hay ningún objetivo». Por eso mismo, es perfecta para complementar el postulado existencialista, que no nos propone ningún objetivo a priori. En contraste, la Revolución tiene metas concretas. Principalmente, tiene por objetivo subvertir el régimen actual y apoderarse del poder político. ¿Para qué? Sartre piensa que el verdadero objetivo de la Revolución debe consistir en la construcción de un mundo utópico donde los seres humanos interactúan de acuerdo con las relaciones concretas que mantienen con sus vecinos. En esta sociedad ideal no cabrán criterios abstractos como la moral, ya que esas relaciones humanas concretas los guían: allí los seres humanos aprenden a ser humanos con sus vecinos. Por eso, Sartre concluye que es imposible que los revolucionarios no violen las reglas de la moral. En resumen, el concepto de la Revolución ideado por Sartre es paradójico respecto al tema de la moral. Para él, la Revolución es un acto moralista de acabar con el mundo que necesita la moral para enfrentar el Mal.

Pero este concepto sartriano de la Revolución comprende el germen de futuros conflictos entre los revolucionarios (políticos) y los vanguardistas que se autodefinen como «hijos rebeldes». La discrepancia comienza cuando aquellos consiguen la victoria en su guerra. Ahora que son ellos quienes toman la iniciativa sociopolítica, es imposible que aparezcan como pura negación. La subversión puede servir de identidad solo mientras se ven oprimidos. Por eso, los revolucionarios, tras su victoria, se alejan poco a poco de la filosofía de la negación, de Heidegger, de Sartre y de Marcuse. No es que ellos no tengan razón: la victoria de una revolución en el mundo real no implica la desaparición inmediata del Mal, por lo que no pueden entregar a su pueblo a la anarquía utópica sin disciplina ni control. El problema es, en muchos casos, que vuelven a la tradición patriarcal o eclesiástica. Basta recordar la imagen simbólica de Lenin, el padre de la Revolución rusa, cuyo cuerpo disecado está conservado hasta hoy en día. Y es

---

<sup>311</sup> *Ibid.*, pág. 110.

evidente que esta forma un poco perversa de eternización tiene un origen bíblico. Lo que no pueden aceptar los vanguardistas de la postguerra es este atavismo inesperado. ¿Por qué? Porque son sucesores de Sartre, quien requería a la gente que decidiera *libremente* qué hacer en cada momento de su vida, precisamente para liberar la humanidad. Y, de hecho, hay críticas contra esta clase de idealismo «romántico». Herbert Marcuse dice:

Sartre, sin embargo, intenta mantener libre del materialismo histórico su idea de libertad. Acepta la revolución como el único camino hacia la liberación de la humanidad, pero insiste en que la solución revolucionaria presupone la libertad que el hombre tiene de  *echar mano*  de esa solución ; en otras palabras, que el hombre tiene que ser libre  *antes*  de su liberación.<sup>312</sup>

Aquí Marcuse señala la contradicción de la teoría sartriana con mucha razón. Y, en el fondo, es una cuestión de grado de tolerancia ante los «males necesarios». Por una parte, está la posición de Marcuse, que acepta ciertas restricciones sobre la libertad si son con la «buena intención» de liberar a los oprimidos. Por otra parte, también es posible pensar, como Sartre y sus sucesores, que la idea de restringir la libertad de algunos para liberar a otros no es más que sustituir a las víctimas de la opresión, y, por tanto, es un mal imperdonable. Entre los vanguardistas, hay algunos más radicales que aceptaron la posición de Marcuse, como por ejemplo el situacionista belga Raoul Vaneigem, que sostiene:

Nadie niega al liberalismo la gloria de haber divulgado los fermentos de libertad por las cuatro esquinas del mundo. En cierto sentido, la liberación de prensa, de pensamiento, de creación tiene, como mínimo, la ventaja de denunciar el engaño del liberalismo. ¿No se trata, en el fondo, de su más bella oración fúnebre? Pues el sistema es tan hábil que encarcela a la libertad en nombre de la libertad. La autonomía de los individuos se destruye por interferencia, la libertad de uno comienza donde acaba la libertad del otro. [...] Para los asuntos corrientes, la libertad del capitalista se encarga de recordar sus límites a la libertad del trabajador.<sup>313</sup>

---

<sup>312</sup> Herbert Marcuse, *Ética de la Revolución* (Madrid: Taurus, 1969), pág. 85.

<sup>313</sup> Raoul Vaneigem, *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones* (Barcelona: Anagrama, 2008), pág. 201-202. Al analizar la teoría de Guy Debord, Pierre-Ulysse Barranque también apunta la

Por otra parte, los hay que toman la posición de Sartre. Esta reacción menos «radical», sin embargo, no es extraña, ya que hay un factor especial en el caso de los artistas: ellos ya disfrutaban de la privilegiada independencia del arte que ganaron de la burguesía en su época. Y, como es natural, no quieren abandonar su propia libertad de expresión, aunque «la humanidad entera no está liberada». De aquí que les resulte inaceptable la idea de soportar la prórroga del control autoritario, como por ejemplo la dictadura del proletariado, aunque sea hasta que desaparezca el Mal, que nadie sabe cuándo será. En el caso de Cortázar, este aspecto sartriano se entrevé en la frase siguiente, enunciada principalmente para abogar por la libertad de escribir cierto tipo de textos, como el cuento fantástico, que se veía amenazada en el contexto de la Revolución Cubana por culpa del realismo socialista, pero sí que refleja la idea de la independencia del arte:

[...] creo que el escritor revolucionario es aquel en quien se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio. [...] Contrariamente al estrecho criterio de muchos que confunden literatura con pedagogía, literatura con enseñanza, literatura con adoctrinamiento ideológico, un escritor revolucionario tiene todo el derecho de dirigirse a un lector mucho más complejo, mucho más exigente en materia espiritual de lo que imaginan los escritores y los críticos improvisados por las circunstancias y convencidos de que su mundo personal es el único mundo existente, de que las preocupaciones del momento son las únicas preocupaciones válidas.<sup>314</sup>

Pero un artista de lo fantástico tendrá otro motivo adicional para oponerse a los políticos revolucionarios: la construcción del nuevo régimen implica la vuelta de la cotidianeidad. Como hemos visto, Lefebvre pronosticaba con mucho optimismo que la Revolución aniquilaría lo cotidiano. Sin embargo, las revoluciones que tuvieron lugar hasta hoy en día nunca hicieron esto. Apenas consiguieron la victoria, los vencedores sintieron la necesidad de tomar medidas para que sus enemigos no los derrocaran. Es decir, ahora es el nuevo régimen el que insiste en que el mañana sea como hoy. A partir de ese momento los revolucionarios se convierten en agentes de la cotidianeidad, cosa

---

misma paradoja: «La liberté du travailleur devient la propriété du capitaliste du fait même que les moyens matériels de cette liberté du travailleur sont monopolisés par celui qui l'emploie». Pierre-Ulysse Barranque, «De la « séparation » au « spectacle », Guy Debord et l'aliénation sociale» en *In situs* (Mont de Marsan: Gruppen, 2013), pág. 97.

<sup>314</sup> Julio Cortázar, *Obras completas VI* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006), pág. 384.



que no es sino una traición para los revolucionarios de origen «fantástico», como Cortázar. Y ¿quién ha ganado ese conflicto? Por lo visto, los vanguardistas no han conseguido un gran éxito. Con relación a este fenómeno de la cotidianización postrevolucionaria, Bruce Bégout critica a Lefebvre, junto con Michel de Certeau y Guy Debord<sup>315</sup>, por su excesiva confianza en la naturaleza aventurera de la humanidad, y por su olvido de la otra naturaleza perezosa que prefiere permanecer en el letargo de lo cotidiano:

L'échec des philosophies critiques de la vie quotidienne (Lefebvre, Debord, de Certeau) tient à leur surestimation romantique de l'activité créatrice dans la vie quotidienne, de sorte que, dès que le quotidien lui-même n'est pas créateur, inventif, subversif, il est alors dévalorisé comme moins que rien et associé sans reste aux dispositifs reproducteurs de l'hégémonie sociale. C'est parce qu'elles posent exclusivement l'authenticité humaine dans l'action (l'homme non aliéné, ou plutôt se désaliénant, est sans cesse dépeint sous les traits flatteurs du fêtard subversif et de l'artiste d'avant-garde, comme si le destin de tout homme quotidien était de devenir de tels personnages extraordinaires), qu'elles ne peuvent imaginer une vie quotidienne qui ne soit pas elle-même une sorte d'activité libre, créatrice et personnelle continuée (et si elle ne l'est pas, ce qui arrive tout le temps, puisqu'il est de la nature même de la quotidienneté de persévérer dans le familier et le même, alors le philosophe critique la voue aux gémonies de l'aliénation, de la standardisation, du conformisme). Mais il n'est pas sûr que l'essence de l'homme consiste entièrement dans l'agir, ni qu'en toute passivité réside une subordination scandaleuse.<sup>316</sup>

Según Bégout, estos críticos radicales «fracasaron» porque creían que la liberación de la humanidad consistía exclusivamente en la voluntad creadora del cambio y en las acciones «revolucionarias» en el sentido estético, pasando por alto el hecho de que la libertad ad infinitum es también una condena, como decía Sartre. Y la Revolución ideada como arte fantástico también pertenece a este linaje de pensamientos que critica Bégout. De modo que si Cortázar «fracasa» en su arte comprometido, como algunos

---

<sup>315</sup> Pero, en realidad, hay diferencias notables entre estos tres pensadores de lo cotidiano. Mientras que Lefebvre imagina la desaparición utópica de lo cotidiano (véase la cita núm. 300), Michel de Certeau intenta encontrar el espíritu insumiso y subversivo dentro de comportamientos cotidianos (véase la cita núm. 296). Guy Debord, como artista, trata de vivir conscientemente esas teorías.

<sup>316</sup> Bruce Bégout, *Op. cit.*, pág. 482.

críticos sostienen<sup>317</sup>, su fracaso será semejante al de Lefebvre o de Debord. Es una derrota del optimismo excesivo.

#### **4-1-4. *Libro de Manuel: la paradoja de la Revolución***

Hasta aquí hemos desarrollado reflexiones teóricas, con las cuales ya podemos comprender cómo se llega al compromiso político partiendo del arte fantástico. Según nuestra interpretación, la Revolución es una manera de seguir siendo hijos rebeldes en una sociedad tecnocrática sin autoridad simbólica. Y, al mismo tiempo, hemos localizado el origen de los conflictos entre los artistas «rebeldes» —sobre todo, los de lo fantástico— y los camaradas revolucionarios. Con su tendencia aventurera que prefiere la inquietud existencial a la seguridad de la constancia, los artistas de lo fantástico no soportan la cotidianización postrevolucionaria. Ahora bien, pasemos al nivel fenoménico y observemos cómo aparecen estas dinámicas en el caso específico de la escritura cortazariana.

En el vasto conjunto de obras cortazarianas, no hay mejor ejemplo que *Libro de Manuel* respecto al tema de la situación paradójica en la que se encontraban los artistas comprometidos de la postguerra. De hecho, el autor mismo menciona la mezcla de desacuerdo y simpatía que sintió por los guerrilleros compatriotas que actuaban clandestinamente en París, al explicar el motivo de la escritura de *Libro de Manuel*:

Desgraciadamente las revoluciones parecen conllevar una tendencia a la estratificación (o quitinosidad, para seguir con la imagen). En sus formas iniciales, esas revoluciones adoptaron formas dinámicas, formas lúdicas, formas en las que el paso adelante, el salto adelante, esa inversión de todos los valores que implica una revolución, se operaban en un campo moviente, fluido y abierto a la imaginación, a la invención y a sus productos connaturales, la poesía, el teatro, el cine y la literatura. Pero con una frecuencia bastante abrumadora, después de esa primera etapa las revoluciones se institucionalizan, empiezan a llenarse de quitina, van pasando a la condición de

---

<sup>317</sup> Por ejemplo, Carolina Orloff sostiene: «Podríamos decir que Cortázar finalmente decidió separar por completo su novelística de su vida política activa como intelectual comprometido a raíz de la pobre recepción, e incluso el rechazo, que tuvo *Libro de Manuel*». Carolina Orloff, *Op. cit.*, pág. 346.

coleópteros.

Bueno, yo trato de luchar contra eso, ese es mi compromiso con respecto a las revoluciones, a la Revolución, para decirlo en general. Trato de luchar por todos los medios, y sobre todo con medios lúdicos, contra lo quitinoso. El *libro de Manuel* fue una tentativa de desquitinizar esos proemios revolucionarios que vagamente se asomaban en Argentina y que no llegaban a cuajar. Ese libro fue escrito cuando los grupos guerrilleros estaban en plena acción. Yo había conocido personalmente a algunos de sus protagonistas aquí en París, y me había quedado aterrado por su sentido dramático, trágico, de su acción, en donde no había el menor resquicio para que entrara ni siquiera una sonrisa, y mucho menos un rayo de sol.

Me di cuenta de que esa gente, con todos sus méritos, con todo su coraje y con toda la razón que tenían de llevar adelante su acción, si llegaban a cumplirla, si llegaban al final, la revolución que de ellos iba a salir no iba a ser mi Revolución. Iba a ser una revolución quitinizada y estratificada desde el comienzo.<sup>318</sup>

La «quitinosidad» a la que se refiere Cortázar tiene los dos significados que hemos analizado ya desde el punto de vista teórico. Primero, la quitinosidad como un sinónimo de la cotidianeidad en la que muchas revoluciones acabaron. Por eso, expresa su descontento con la pérdida de la dinámica, lo lúdico, la movilidad y la fluidez que tenían ellas en su primera etapa. Dicho de otro modo, se trata de la gradual transición de la Fiesta a lo cotidiano. Por otra parte, también podemos asociar ese término con el control y la restricción que impone la Revolución, sobre todo, cuando estos acaban adoptando técnicas anticuadas como el patriarcado o una analogía de la jerarquía eclesiástica. Pero, además de esto, hay una sugerencia muy interesante en este discurso de Cortázar: es el comentario sobre los guerrilleros argentinos con tanta rigidez que no deja entrar «ni siquiera una sonrisa, y mucho menos un rayo del sol». Su mención al «rayo del sol» es significativa, porque esta expresión insinúa el carácter apolíneo de la Revolución que concibe Cortázar, a pesar de su fuerte obsesión por la nostalgia dionisiaca. Para Cortázar, la Revolución tiene que ser una poesía del logos, y no una tenebrosa bacanal, coincidiendo con el marxismo ortodoxo que construye su teoría en la visión científica de la historia. Sin embargo, la paradoja comienza por aquí. Herbert Marcuse sostiene que la revolución contemporánea se realiza en su batalla contra la

---

<sup>318</sup> Julio Cortázar & Omar Prego Gadea, *Op. cit.*, pág. 221-222.

tecnocracia. Y la tecnocracia no es sino la práctica más avanzada del espíritu científicista en el contexto político. ¿Es posible que la Revolución de hoy en día sea *apolínea*, aunque la nostalgia dionisiaca ni siquiera es capaz de ser revolucionaria? En realidad, el problema es más esencial: mientras que lo apolíneo es una estética contigua de lo cotidiano como hemos mencionado en la sección 4-1-2, la Revolución es una fiesta contra la cotidianeidad, como decía Lefebvre. Y la Revolución «fantástica» del arte insiste aún más en la poesía excepcional, irreproducible, no científica, por tanto, no apolínea. Es un intento casi imposible de encontrar una poesía ni dionisiaca ni apolínea, pero dentro del marco apolíneo del logos. Por eso, *Libro de Manuel* es una obra en la que se reúnen paradojas y contradicciones.

Ahora bien, leámoslo con más detalle. *Libro de Manuel* es una novela compleja. Se entrelazan varias tramas heterogéneas que urden los miembros del grupo clandestino denominado «la Joda», y es difícil resumirlas en una historia coherente a causa de su pluralidad tanto del nivel estilístico como del temático. Uno de los elementos notables que forman parte de su amplia gama artística es el toque de lo absurdo. Por ejemplo, hay un momento en el que se cuenta una anécdota sobre una operación secreta de trasladar el «pingüino turquesa» junto con dos «peludos reales» y dólares falsificados de Argentina a Francia. Y esta técnica de suscitar ciertas imágenes enigmáticas a la vez absurdas a través del uso poético de palabras es una de las preferidas del Cortázar de sus últimos años, la cual podemos encontrar en varias obras como *Historias de cronopios y de famas*, el cuento «Satarsa», *Un tal Lucas*. Sin embargo, en el caso de «pingüino turquesa» y «peludos reales», no se trata del puro absurdo:

[...] para hacer entrar en Francia una cantidad de dólares falsos que se necesitan para el operativo planeado, los guerrilleros inventan una supuesta donación del gobierno argentino al francés, y esa donación es un pingüino de una especie inventada por mí y que es llevado con mucho cuidado de Buenos Aires a París para que ingrese en un zoológico francés. Por supuesto, en la jaula del pingüino están disimulados los dólares falsos, y los funcionarios franceses que reciben la donación en el aeropuerto son tan franceses como ustedes o yo.<sup>319</sup>

---

<sup>319</sup> Julio Cortázar, *Obras completas VI* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006), pág. 648-649.

Estos nombres de animales extraños no son pensados solo para crear lo absurdo, sino también para describir una estrategia cómica, a la vez que «realista», para sostener la economía del grupo guerrillero. A continuación, Cortázar argumenta la paradoja del realismo, sacando a colación la noticia de un diario argentino real, aun más increíble que la ficción del «pingüino turquesa»:

Si les cuento este episodio es porque muchos críticos de izquierda se molestaron bastante por algo que les pareció frívolo y superficial en un tema tan serio como el de un secuestro político. Es curioso que no vieron que en otra parte del libro se reproducía una noticia de un diario argentino donde se comunicaba que un grupo de guerrilleros en la ciudad de Rosario se había apoderado en pleno centro de un camión que contenía la cantidad de 45.000 pelucas que iban a ser exportadas a Europa. ¿Acaso esto no parece tan absurdo como valerse de un pobre pingüino para importar dólares falsos? La realidad supera a la ficción con una frecuencia que sólo los críticos demasiado serios se niegan a ver.<sup>320</sup>

Esta manera de defender la ficción es bastante humorística, incluso trivial. Pero lo que insinúa el hecho de que le faltara tomarse la molestia de disculparse de algo tan obviamente justificable es que los «críticos de izquierda» se pusieron muy duros contra cualquier arte que no fuera el así llamado «realismo socialista». Y, como es natural, fue una situación lamentable para Cortázar, para quien «la realidad» significaba la realidad literaria más que el sentido normal de la palabra:

[...] un novelista es un intelectual creador, es decir un hombre cuya obra es el fruto de una larga, obstinada confrontación con el lenguaje que es su realidad profunda, la realidad verbal que su don narrador utilizará para aprehender la realidad total en todos sus múltiples «contextos». Cuando esa realidad del escritor, que es la larga batalla de toda una vida, con sus fracasos, sus experimentos, sus avances en el campo de la escritura, sirva un día como sirvió a la hora de *Los pasos perdidos*, de *Hombres de maíz* o de *La casa verde* para vincular ese «contexto» en el que ya entra el lector, entonces y sólo entonces tendremos una literatura revolucionaria. Plantearse el hacer literario como una invariable dialéctica *contexto-lenguaje* es a priori falso, pues en muchos casos, como el mío propio, llegar a la realidad por la literatura sólo se logra después de muchas etapas en las que sólo la

---

<sup>320</sup> *Ibid.*, pág. 649.

literatura era la realidad. Una vez más, para terminar, pongo el acento en la responsabilidad, en la *moral* del escritor latinoamericano; si somos responsables de lo que hacemos, no podemos declinar la misión de combatir para que nuestros pueblos salgan por fin del subdesarrollo que los frustra y los envilece en todos los terrenos. Pero, como se lo dije a un periodista mexicano de *Excélsior*, uno de los más agudos problemas latinoamericanos es que estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, *los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución*.<sup>321</sup>

Esta descripción de la vida de los escritores, que dedican mucho tiempo a batallas en la realidad verbal, nos hace notar una cosa muy importante, que es el hecho de que la noción de la poética dependa mucho del punto de vista: para los lectores comunes, la poética suele ser lo no cotidiano, puesto que no todas las horas se sumergen en el reino de palabras. Y en este sentido, la literatura tiene una capacidad *revolucionaria*. Sin embargo, para los escritores, la poética no es sino la cotidianidad misma. Por tanto, es la *realidad* la que pertenece a lo no cotidiano. Desde su punto de vista, *la realidad es revolucionaria*. Justamente por eso, el éxito de la literatura revolucionaria, según Cortázar, consiste en vincular la cotidianidad literaria de los escritores —que es lo no cotidiano de los lectores—, con la cotidianidad vivida de los lectores —que es lo no cotidiano de los escritores. Por eso, para Cortázar, «el realismo socialista», que requiere a la literatura una inmediata conexión con la realidad de los lectores, no es solo estéril sino también dañino. Es un obstáculo que impide la etapa preparatoria en la que los escritores luchan por crear su poética para comunicarse justamente con esa realidad de los lectores. Por tanto, lo que pide Cortázar en este texto es el reconocimiento de la poética como cotidianidad que precede al concepto de la poética como Revolución.

Además, este fragmento nos ofrece más pistas para entender el compromiso cortazariano. Por ejemplo, su mención a «la *moral* del escritor argentino». Este uso del término «moral» es una prueba de que su compromiso político se origina en la filosofía sartriana, que definía la revolución socialista como la moral para acabar con el mundo que necesita las morales. Y este hecho consolida nuestra hipótesis: la Revolución para los sucesores de Sartre es una adaptación de la lectura freudiana de lo fantástico a nuestra época de la tecnocracia. Es decir, no es casual que Cortázar, maestro de lo

---

<sup>321</sup> *Ibid.*, pág. 421-422.

fantástico, llegue a hablar de la «moral» del compromiso. Y por eso el autor argentino anhela tanto a «los Che Guevara del lenguaje», pero no a los Fidel Castro del lenguaje, una alternativa que también podría pensar. No es extraño, porque Guevara representa el espíritu del eterno hijo rebelde con su acto de meterse constantemente en campos de batalla, incluso después de la victoria de la Revolución Cubana, mientras que Castro es el padre de la Revolución que lidera el nuevo régimen con éxito.

Como hemos visto, el uso de palabras «absurdas» en *Libro de Manuel* está pensado para exponer y justificar el proceso de la creación literaria ante la crítica de los camaradas revolucionarios. Y este gesto artístico, en realidad, está bien arraigado con su origen como escritor del género fantástico. Pero «el pingüino turquesa» y «peludos reales» no son más que un ejemplo, y tenemos que explorar un poco más este tema. Otro ejemplo interesante de lo absurdo en *Libro de Manuel* es la denominación de los enemigos del grupo: «el Vip», «las hormigas» y «el Hormigón». El «Vip» es un personaje latinoamericano de alto rango del régimen que lleva a cabo su cargo en Europa, que la Joda planea secuestrar con el objetivo de negociar la liberación de sus compañeros encarcelados en América Latina<sup>322</sup>. Pero este intento acaba en un fracaso por culpa de las «hormigas» que se encargan de la protección del «Vip» bajo la batuta del Hormigón, apoyadas también por la policía francesa. En realidad, lo que cuenta esta trama es bastante «realista», reflejando los acontecimientos que tenían lugar en torno a los movimientos revolucionarios de la época. De hecho, en la novela aparecen unos recortes de la noticia que tratan de casos de los diplomáticos secuestrados por los guerrilleros en los años sesenta y setenta. Sin embargo, el autor no se permite contarlos mediante el estilo «realista», otorgándole un toque absurdo con los términos extraños «el Vip» y «las hormigas». Pero en el caso de «el Vip» y «las hormigas», se explica claramente a qué se refieren estos argots:

---

<sup>322</sup> «A cambio del Vip los gobiernos de cinco o seis países tendrán que soltar a unos cuantos compañeros». Julio Cortázar, *Obras completas III* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004), pág. 1081.

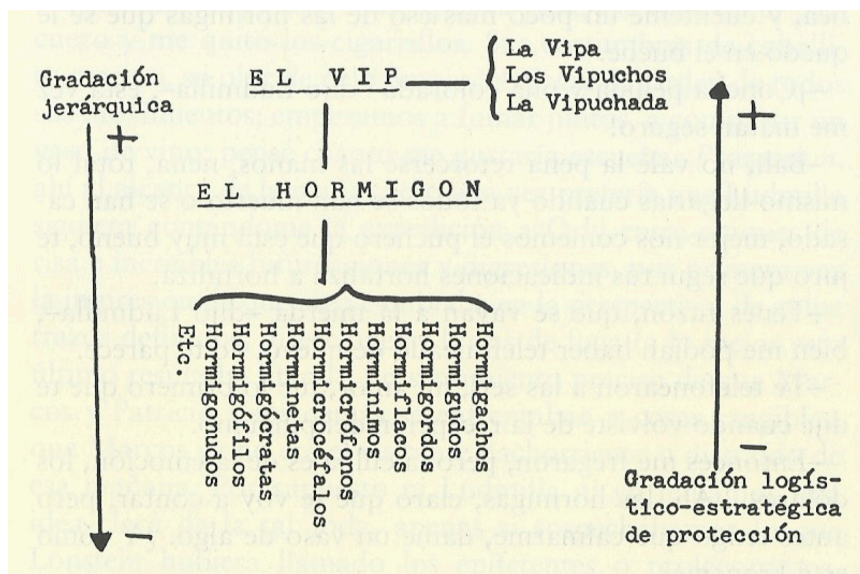


Fig. 6. La jerarquía de «las hormigas».<sup>323</sup>

- 1) El Vip es sudamericano (¿argentino? ¿boliviano? Diversas opciones en orden alfabético)
- 2) El Vip es pleni:
  - potenciario
  - lunio (detalle astral que Lonstein juzga tan importante como nefasto)
  - potente (guita proveniente de todo el orden alfabético supuesto *supra*, vía (hipótesis) OEA, CIA, BIRD, Nelson Rockefeller, fundaciones, etc.)
- 3) El Vip opera en Europa.
- 4) Un grupo paramilitar protege al Vip: las hormigas, comandadas por el Hormigón. En el caso de las hormigas es válida la casi totalidad del orden ecológico (Fortunato, por ejemplo es brasileño, y al Hormigón se lo supone salvadoreño, aunque su identidad se mantiene nebulosa).<sup>324</sup>

La selección de las palabras extrañas y un poco cómicas —«Vip», «hormigas» y «Hormigón»— no es aleatoria. Cada uno corresponde a su puesto en la estructura rigurosamente jerarquizada de su organización, la cual es el enemigo principal de los protagonistas. El «Vip» es, como su nombre indica, el que ocupa la posición más alta y manda desde lejos sin arriesgarse, mientras que las hormigas son los que están a su

<sup>323</sup> *Ibid.*, pág. 1018.

<sup>324</sup> *Ibid.*, pág. 1018-1019.



disposición y actúan bajo el liderazgo del «Hormigón», que es la cabeza real de acciones in situ. Pero recordemos que esta no es la primera vez que topamos con el simbolismo de hormigas en el vocabulario cortazariano: Cortázar utilizaba los insectos sociales para metaforizar los individuos de la sociedad totalitarista, que no se ven más que como meras piezas reemplazables. Teniendo esto en cuenta, debe ser lícito identificar «las hormigas» de *Libro de Manuel* con la misma clase de individualidad oprimida. Es decir, el autor caracteriza a los enemigos de los guerrilleros revolucionarios con su sometimiento de la vida a la tecnocracia totalitarista. Y por eso, estos personajes —incluso «el Vip», que es un alto rango— no tienen su propio nombre, permaneciendo en el anonimato de la etiqueta impersonal de «hormigas», «el Hormigón» y «el Vip». Para consolidar esta hipótesis, leamos otro fragmento en el que Marcos, el impulsor de la Joda, explica el perfil de sus enemigos con más detalle para el miembro recién incorporado Ludmilla:

[...] el Hormigón había sido entrenado en Panamá por los yanquis, background que había dado ya cinco muertos por mano propia, participación activa en la represión a base de técnicas de la escuela, y un cuartel general clandestino (con grandes guiñadas de ojo por el lado de la prefectura de policía francesa, ya prevenida con guiñadas no menos elocuentes del Quai d'Orsay) en alguna parte del distrito siete de París, capital de Francia y cuna de la revolución inspirada, preciso era reconocerlo, por la de los Estados Unidos que tan eficazmente habían entrenado al Hormigón para que luchara contra los revolucionarios latinoamericanos [...] el Vip era el mandamás supremo y supranacional, supra por todas partes mientras el Hormigón lo era solamente para las hormigas de las diferentes categorías ya precisadas en el organigrama vipérico-fórmico donde probablemente se había permitido libertades terminológicas tremendas, como por ejemplo hablar de horminetas y de hormigócratas que no parecían tener existencia real mientras que las funciones específicas de otras hormigas permitía calificarlas de hormigachos, hormínimos u hormicrófonos. ¿Pero de dónde salen, cómo viven?, preguntó Ludmilla. Vienen de tantos hormigueros, dijo Marcos, que necesitarías todas las banderitas de del continente de Cristóforo Quilombo para ponerlos en cuadro, se supone que nacieron como una especie de brigada internacional, con perdón de la auténtica, en aquella reunión de Barquisimeto a la que fueron los jefes militares latinoamericanos y un tal Pilkington W. Burlington, este último de parte de Lyndon Johnson y con el portafolio lleno de guita. La idea era montar un mecanismo de control y eventual eliminación de focos de agit-prop y cabezas de puente revolucionarias en los países de Europa Occidental, donde como has visto semos [sic.] muchos los que revistamos con

becas, plata de papá o lavando muertos como Lonstein.<sup>325</sup>

Este fragmento revela la identidad de las «hormigas» y el «Hormigón» explícitamente: son agentes latinoamericanos entrenados por los militares estadounidenses a fin de aplastar los movimientos revolucionarios clandestinos. De modo que no es extraño que Cortázar los llame «hormigas». Con este nombramiento, que se asocia con el totalitarismo fascista en el vocabulario cortazariano, expresa su apoyo a la perspectiva izquierdista de América Latina que consiste básicamente en el esquema dicotómico entre los Estados Unidos como imperio capitalista y América Latina en su lucha de descolonización revolucionaria. Y hasta este punto, Cortázar no sale del compromiso latinoamericano *ortodoxo*, aunque su estilo no tiene nada que ver con el así llamado «realismo socialista».

Sin embargo, cuando detectan a unas futuras «hormigas» en sus propios camaradas revolucionarios, *Libro de Manuel* deja de ser el arte comprometido que espera la institución revolucionaria. Esta referencia «incómoda» aparece en una confusa conversación que tiene lugar justo en el momento tenso en que los miembros de la Joda preparan nerviosos la defensa contra la operación de rescate de rehenes que las «hormigas» ya están a punto de llevar a cabo:

[...] por eso hay que volver a empezar, la historia no se repite, o en todo caso no vamos a dejar que se repita, y Patricio aprobando y Gómez convencido, pero claro, clarísimo, salvo que Gómez, justamente, Gómez y Roland y Lucien Verneuil son de esos que repetirán la historia, te los ves venir de lejos, se jugarán la piel por la revolución, lo darán todo pero cuando llegue el después repetirán las mismas definiciones que acaban en los siete años de cárcel de Bukovsky que por allá algún día se llamaría Sánchez o Pereyra, negarán la libertad más profunda, esa que yo llamo burguesamente individual y mea culpa, claro, pero en el fondo es lo mismo, el derecho de escuchar free-jazz si me da la gana y no hago mal a nadie, la libertad de acostarme con Francine por análogas razones, y tengo miedo, me dan miedo los Gómez y los Lucien Verneuil que son las hormigas del buen lado, los fascistas de la revolución [...]<sup>326</sup>

---

<sup>325</sup> *Ibid.*, pág. 1101-1102.

<sup>326</sup> *Ibid.*, pág. 1199-1200.

Probablemente, Gómez y Lucien Verneuil son personajes inspirados en los guerrilleros «quitinizados» sobre los cuales comentaba Cortázar en la entrevista de Prego Gadea. Son una ficcionalización de aquellos revolucionarios no «fantásticos» que necesitan cotidianizarse, o quitinizarse según el vocabulario cortazariano. Pero, como hemos visto, los artistas de la tendencia vanguardista se caracterizan por su espíritu aventurero, y muchas veces no pueden conformarse con la institucionalización postrevolucionaria, aunque, desde el punto de vista sociopolítico, no es necesariamente criticable. La mención a «cuando llegue el después» también apoya esta hipótesis: según nuestro análisis, la escisión de los vanguardistas y los políticos revolucionarios viene *después* de la victoria. Además, el autor sigue a Sartre en este fragmento, al tener miedo de que las «hormigas» revolucionarias nieguen «la libertad más profunda, esa que yo llamo burguesamente individual». Esta posición contradictoria de preocuparse por perder la libertad ilimitada —sabiendo que es un concepto muy relacionado con el individualismo romántico apoyado por la burguesía—, no es sino la de Sartre, que insistía en «la libertad antes de la liberación<sup>327</sup>» según la crítica de Herbert Marcuse. Por eso, Cortázar describe la Joda como un grupo anárquicamente organizado. La Joda no es un comando monolítico de guerrilleros uniformemente entrenados. Es una amalgama utópica en la que cada individuo de procedencias heterogéneas toma su decisión libre y el conjunto de estas decisiones individuales promete formar una voluntad colectiva hacia la Revolución. En pocas palabras, se trata de la revolución sartriana. Por eso, todos los protagonistas que participan a las actividades de la Joda, que son una veintena de personajes, tienen su propio nombre, incluso los que juegan papeles secundarios. De esta manera, Cortázar evita que el grupo sea una máquina de combate en la que cada miembro se reduce a ser mera pieza reemplazable. La Joda es, por tanto, un símbolo contra el sistema de «hormigas» anónimas.

Pero justamente por eso, surge una paradoja: el proeza de todas las revoluciones que se hicieron hasta hoy se atribuye, en gran parte, al organismo humano más «hormiguero» que podemos imaginar: el ejército. Toda la historia de la Revolución es una épica de soldados. En el mundo real, que no es la utopía sartriana, las batallas contra las «hormigas» siempre se han llevado a cabo por las manos de otras «hormigas».

---

<sup>327</sup> Véase la cita núm. 312.

En consecuencia, el modelo militar se difunde a todos sus campos de batalla, incluso la creación artística. Por eso, hay muchos «revolucionarios» que acaban traicionando a la expectativa de los artistas, intentando someterlos al sistema jerárquico típico del ejército. Pero los políticos revolucionarios también tienen razón, puesto que el privilegio de los artistas no es justificable desde el punto de vista marxista. ¿Por qué? Porque el concepto de la libertad y la independencia del arte tiene una relación muy estrecha con el sistema social establecido por la burguesía. Como hemos visto en el segundo capítulo, los románticos consiguieron la capitulación de monopolizar «el mundo irracional» en calidad de sacerdotes culturales, cuando la burguesía sentía la necesidad de complementar el mundo racional —o sea, la economía en el sentido amplio—, que ella dominaba. El individualismo «romántico» —que los artistas nunca han abandonado por completo, excepto algunos vanguardistas—, es uno de los frutos de esa negociación de hace siglos. Y, justamente por eso, la victoria de la revolución socialista hace borrón y cuenta nueva con respecto al estatus social de los artistas.

Recordemos: la Revolución Francesa, que sacó a la aristocracia del trono, eliminó también el privilegio del que disfrutaban los eclesiásticos en el antiguo régimen. Ahora la revolución socialista hace lo mismo con los sacerdotes culturales de la sociedad burguesa. Es la segunda vez en la modernidad en la que los artistas se ven obligados a negociar con la sociedad en defensa de su estatus socialmente garantizado. Cortázar debía ser consciente de eso. Por eso, no pone ninguna objeción contra la idea de los artistas como soldados culturales, ni duda en expresarla:

En nuestros días la participación en la lucha revolucionaria admite múltiples posibilidades, puesto que nuestra batalla se da también en múltiples frentes y contra múltiples enemigos. La conducta personal de un escritor o de un artista tiene que manifestarse, además de su producción cultural específica, por una solidaridad y una presencia en cualquiera de esos frentes, tiene que mostrar a su pueblo que no vive refugiado en su escritorio o en su cátedra o en un país extranjero [...]<sup>328</sup>

Sin embargo, eso no significa que Cortázar cierre los ojos ante el militarismo bajo el nombre de la justicia o con el disfraz sublimador del heroísmo. El militarismo en la

---

<sup>328</sup> Julio Cortázar, *Obras completas VI* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006), pág. 763.

Revolución de la época de la tecnocracia es, por sí mismo, contradictorio, por implicar la apelación a la forma caduca de organizar la destructividad libidinal con la excusa de combatir contra la tecnocracia capitalista: según Freud, el ejército tiene la estructura jerárquica, comparable a la iglesia en la que los miembros se unen a través de la ilusión del amor paternal, de Dios en el caso eclesiástico y del comandante en el caso militar<sup>329</sup>. Y justamente esta forma de dominar la libido, o a los hijos rebeldes, es la que está en el proceso de esfumarse en el anonimato tecnocrático, como señalaba Marcuse. En este sentido, el militarismo de hoy en día no es más que un atavismo nostálgico. Además, la desaparición del símbolo de la dominación tiene lugar no solo en el nivel político y la administración estatal, sino en todo el ámbito de la sociedad, incluso en la dominación cultural.

Cortázar debía de saberlo. Por eso, *Libro de Manuel* hace una referencia muy interesante a un ejemplo cultural de este fenómeno. Es la caída de París como la capital cultural del mundo, que se visibiliza en la siguiente conversación entre dos personajes:

—Así que esto es París, entonces —dijo Oscar—. ¿Estamos en el centro?

—Aquí no hay lo que se llama un centro, o el centro está un poco en todas partes como en la definición de no sé qué cosa —explicó Gladis—. No puedo más, dejate de París-by-day y subamos a bañarnos y a dormir, se ve que no tuviste que servir trescientas bandejas de comida y atender a catorce niños diversamente descompuestos por arriba y por abajo.<sup>330</sup>

Teniendo en cuenta el papel central que desempeña París en la escritura de Cortázar, la frase de Gladis que desmiente su centralidad marca un viraje muy significativo en el desarrollo de la poética cortazariana. Como es conocido, hasta cierto momento de su carrera artística, París simbolizaba el centro absoluto, el «kibbutz», que tanto buscaba Oliveira de *Rayuela*. Oliveira dice:

París es un centro, entendés, un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse. Entonces un *cogito* que sea como respirar

---

<sup>329</sup> Léase «Dos masas artificiales: la iglesia y el ejército». Sigmund Freud, *Obras completas de Sigmund Freud: Tomo III* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2017), pág. 2578-2582.

<sup>330</sup> Julio Cortázar, *Obras completas III* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004), pág. 1001.

París, entrar en él dejándolo entrar, neuma y no logos.<sup>331</sup>

Para Oliveira, París es un espacio mágico, mitificado con su acumulada historia del arte moderno, en el que puede tener la esperanza de vivir una realidad poética, de llegar a la epifanía. Como afirma Izara Batres:

En *Rayuela*, París es un mandala, y por lo tanto ofrece al iniciado un acceso invisible al centro a través de una senda poliédrica en la que debemos descubrir o leer el otro lado. Y solo podremos leerlo si subvertimos las categorías, si interpretamos París desde el poetismo, desde los campos magnéticos del surrealismo y la poesía pura.<sup>332</sup>

Y esto no es sorprendente. París mantenía su estatus prestigioso de la autoridad cultural durante el largo período de la modernidad, en el que la idea de la autoridad simbólica —de Dios, del Padre, etc.— ya estaba en el proceso de deterioro. Y para algunos artistas, como los surrealistas que insistieron en la búsqueda de lo absoluto, París era un sustituto cultural de Dios muerto. Es decir, hasta la Primera Vanguardia, el concepto mismo de simbolizar la dominación en una imagen concreta no estaba muerto, aunque Dios ya se había muerto mucho antes. Y Cortázar, como lector del Surrealismo, mantenía esta ilusión al escribir *Rayuela*. Sin embargo, la Segunda Vanguardia nace en la creciente tecnocracia en la que la dominación es anónima e invisible. Al escribir *Libro de Manuel*, el autor ya sintonizaba con esta nueva noción. Por eso, para los protagonistas de *Libro de Manuel*, París ya no se asocia con la búsqueda del edén poético. La idea de París como ciudad-Vip de la cultura ya está caduca, y, para bien o para mal, «el centro está un poco en todas partes» como dice Gladis.

#### **4-1-5. El compromiso político en cuentos fantásticos**

Hemos analizado cómo aparecen algunos temas teóricos sobre la relación entre la Revolución y el arte fantástico en el caso de *Libro de Manuel*, y ahí hemos detectado las paradojas y contradicciones que los artistas de la Segunda Vanguardia experimentaron a

---

<sup>331</sup> *Ibid.*, pág. 488.

<sup>332</sup> Izara Batres, *Cortázar y París: Último round* (Madrid: Xorki, 2014), pág. 79.

lo largo de sus negociaciones con la política y la ideología revolucionarias. Pero desde el punto de vista estilístico, *Libro de Manuel* no es una novela «fantástica» propiamente dicha. Y si realmente el compromiso de Cortázar viene de su propio estilo fantástico, será más lógico que tratemos el tema de la Revolución dentro de este género literario. De hecho, hay unos cuentos que insinúan el tema de la lucha revolucionaria detrás de sus tramas fantásticas. Sin embargo, en la mayoría de los casos, la ideología del autor permanece implícita, excepto en algunos pocos ejemplos como «Apocalipsis de Solentiname».

En el segundo capítulo, ya hemos analizado «Apocalipsis de Solentiname». Hemos visto que en ese cuento aparece un comentario sobre *Blow-Up*, la adaptación filmica de Antonioni de «Las babas del diablo», que relata una historia en torno a una fotografía. Y a partir de allí, hemos discutido la diferencia entre la lógica fotográfica y la cinematográfica. Pero, a parte de ese análisis sobre la tecnología, no hemos profundizado la lectura de este relato. «Apocalipsis de Solentiname» es un cuento «político», con el que el autor expresa su posición ideológica y su solidaridad vehemente con la Revolución sandinista de Nicaragua. De esto, no hay ninguna duda. Pero, al mismo tiempo, su trama gira alrededor de obras de arte: las pinturas primitivas de los campesinos nicaragüenses, de las que el protagonista —que es el autor mismo— saca fotografías para llevarse sus imágenes reproducidas a París. Por eso, Ernesto Cardenal, el poeta que recibe a Cortázar en Nicaragua, bromea llamándolo «ladrón de cuadros, contrabandista de imágenes». Cardenal tiene razón, no solo porque el protagonista ha reproducido las pinturas cuya venta «ayudaba a tirar adelante<sup>333</sup>» a sus autores pobres, sino también porque muestra la visión orientalista de proyectar en el tercer mundo la ilusión nostálgica por un paraíso perdido donde la gente vivía la poética pura sin la realidad tecnológica. Este orientalismo nostálgico del protagonista aparece muy visible en siguientes descripciones de las pinturas:

[...] la visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un canto de alabanza: vaquitas enanas en prados de amapola, la choza de azúcar de donde va saliendo la gente como hormigas, el caballo de ojos verdes contra un fondo de cañaverales, el bautismo en una iglesia

---

<sup>333</sup> «Entonces vino Ernesto a explicarme que la venta de las pinturas ayudaba a tirar adelante, [...]». Julio Cortázar, *Obras completas I* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003), pág. 795.

que no cree en la perspectiva y se trepa o se cae sobre sí misma, el lago con botecitos como zapatos y en último plano un pez enorme que ríe con labios de color turquesa.<sup>334</sup>

Esta manera de alabar el primitivismo tiene que ser criticada, como hemos argumentado en el tercer capítulo<sup>335</sup>. Es un discurso imperdonablemente «manierista» que impide la misión revolucionaria de la que Cortázar mismo hablaba: «la misión de combatir para que nuestros pueblos [latinoamericanos] salgan por fin del subdesarrollo que los frustra y los envilece en todos los terrenos<sup>336</sup>». Para los socialistas del tercer mundo, la primera tarea consiste en acabar con el subdesarrollo, y eso implica la industrialización a mayor o menor escala, por tanto, el fin del primitivismo. Sin embargo, desde el punto de vista de los revolucionarios del primer mundo, más «avanzado», la connotación del progresismo es muy diferente. Para ellos, el alto desarrollo y sus consecuencias son los que tienen que ser superadas. Por eso, muchos izquierdistas del primer mundo, como Herbert Marcuse, encuentran una realidad *posttecnológica* en la sociedad pretecnológica:

Ciertamente, el mundo de sus predecesores era un mundo anterior, pretecnológico, un mundo con la buena conciencia de la desigualdad y el esfuerzo, en el que el trabajo era todavía una desgracia del destino; pero un mundo en el que el hombre y la naturaleza todavía no estaban organizados como cosas e instrumentos. Con su código de formas y costumbres, con el estilo y el vocabulario de su literatura y su filosofía, esta cultura pasada expresaba el ritmo y el contenido de un universo en el que valles y bosques, pueblos y posadas, nobles y villanos, salones y cortes eran parte de la realidad experimentada. En el verso y la prosa de esta cultura pretecnológica está el ritmo de aquellos que peregrinan o pasean en carruajes, que tienen el tiempo y el placer de pensar, de contemplar, de sentir y narrar.

Es una cultura retrasada y superada, y sólo los sueños y las regresiones infantiles pueden recuperarla. Pero esta cultura es también, en alguno de sus elementos decisivos, una cultura *posttecnológica*. Sus imágenes y posiciones más avanzadas parecen sobrevivir a su absorción dentro de las comodidades y los estímulos administrados; siguen seduciendo a la conciencia con la posibilidad de su renacimiento en la consumación del progreso técnico. Son expresión de esa libre y consciente alienación de las formas establecidas de vida con las que la literatura y el arte se oponían

---

<sup>334</sup> *Ibid.*, pág. 795.

<sup>335</sup> Véase el apartado 3-6.

<sup>336</sup> Véase la cita núm. 321.



a esas formas incluso cuando las adornaban.<sup>337</sup>

El progreso, en muchos casos, implica retroceso en alguna parte, a cambio de superar problemas más inminentes. Por eso, los intelectuales que disfrutaban de la realidad «más avanzada» del mundo son los que sienten más la nostalgia por el «subdesarrollo». Basta recordar el hecho de que muchos izquierdistas más radicales de Europa, como Herbert Marcuse<sup>338</sup> o Raoul Vaneigem<sup>339</sup>, atacan intensamente el concepto del Estado del bienestar, que el tercer mundo todavía no ha logrado<sup>340</sup>. Y Cortázar, escritor «afrancesado» con una formación bastante europea, pero que se identifica con el pueblo latinoamericano, se encuentra en un dilema. Por una parte, su filosofía europea le anima a la ilusión de ver el futuro «posttecnológico» en el subdesarrollo latinoamericano. Por otra parte, es consciente de que esta realidad «posttecnológica» en el pueblo «pretecnológico» desaparecerá justo a causa de la Revolución que él mismo apoya. En el tercer mundo, son los socialistas los que deben encargarse de la industrialización. ¿Vale la pena destruir ese «paraíso subdesarrollado» para sustituirlo por la problemática realidad tecnológica, para que luego, algún día, otra revolución acabe con ella? ¿Realmente puede suceder este proceso como pronosticó Marx? Las dudas no acaban. Y es una paradoja que viene de la escisión entre la filosofía de la Revolución forjada en la realidad muy «avanzada» y el intento de su realización en un lugar menos desarrollado.

Por todas estas paradojas, «Apocalipsis de Solentiname» no cuenta hazañas heroicas y sublimadas de la Revolución Sandinista, sino tragedias violentas, incluso cuando ocurre lo fantástico. Las fotografías de las pinturas, al proyectarse a la pantalla

---

<sup>337</sup> Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional* (Barcelona: Ariel, 2013), pág. 91-92.

<sup>338</sup> Léase el capítulo titulado «El estado de bienestar y de guerra» de *El hombre unidimensional. Ibid.*, pág. 82-87.

<sup>339</sup> En el caso de Vaneigem, su crítica se dirige incluso al Estado de bienestar izquierdista: «Planificando y suprimiendo, según las prudentes directivas de la izquierda tecnocrática y especializada, a los pequeños intermediarios (jefes espirituales, generales putschistas, estalino-franquistas y otros hijos de Ubu), el espía electrónico construye su absolutismo y el Estado del bienestar. Pero cuanto más aliena las mediaciones, más la sed de lo inmediato se convierte en insaciable, [...]». Raoul Vaneigem, *Op. cit.*, pág. 118.

<sup>340</sup> Además, siendo seguidores de Marx, los situacionistas ni siquiera tomaron en serio la posibilidad de la Revolución en el tercer mundo, donde el capitalismo todavía no se ha desarrollado suficientemente para causar la Revolución. Anselm Jappe afirma: «Se nota una cierta ridiculización del tercermundismo cuando la I.S. aplica a la problemática de lo cotidiano conceptos como «esfera atrasada», «atraso de desarrollo» o «guerra de liberación». Anselm Jappe, *Guy Debord* (Barcelona: Anagrama, 1998), pág. 111.

en la casa del autor en París, de repente, dejan de ser reproducciones de obras primitivas y comienzan a mostrar imágenes sangrientas, entre las cuales el protagonista reconoce el fusilamiento del poeta marxista salvadoreño Roque Dalton. El protagonista se paraliza aterrado, pero las fotografías no dejan de proyectar varias escenas de violencia que se cometieron en América Latina hasta que llegue al final de la película.

Es muy difícil contar la violencia a través de la ficción. Es obvio que Cortázar se opone firmemente a la violencia política, sobre todo, cuando es cometida contra el arte, como en el caso del asesinato del poeta Roque Dalton que cuenta el relato. Sin embargo, la violencia puede ser un «arte» desde el punto de vista romántico. ¿Por qué? Porque es siempre antimoral. Como decía Langbaum, los románticos aprovecharon la tensión emocional que causa la amoralidad conmovedora. Entonces, cuando la violencia tiene lugar «artísticamente», debe de transmitir la poética de una manera perturbadora. Basta solo recordar el famoso texto de Thomas De Quincey titulado «Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes<sup>341</sup>». En las obras cortazarianas, el tema de la violencia casi siempre aparece asociado con el arte. Por ejemplo, en el cuento «Reunión» —que relata una historia poco «fantástica» en la que el narrador consigue reunirse, tras combates duros en la selva cubana, con un guerrillero carismático Luis, que todos sospechaban que había sido asesinado—, la operación militar de los revolucionarios se compara con la música de Mozart:

[...] y en cambio me hace tanto bien recordar [...] un tema de Mozart que me ha acompañado desde siempre, el movimiento inicial del cuarteto *La caza*, la evocación del halalí en la mansa voz de los violines, esa transposición de una ceremonia salvaje a un claro goce pensativo. Lo pienso, lo repito, lo canturreo en la memoria, [...] un ritmo que sale de una rama baja, casi a la altura de mi cabeza, remonta hasta cierta altura y se abre como un abanico de tallos, mientras el segundo violín es esa rama más delgada que se yuxtapone para confundir sus hojas en un punto situado a la derecha, hacia el final de la frase, y dejarla terminar para que el ojo descienda por el tronco y pueda, si quiere, repetir la melodía. Y todo eso es también nuestra rebelión, es lo que estamos haciendo aunque Mozart y el árbol no pueden saberlo, también nosotros a nuestra manera hemos querido transponer una torpe guerra a un orden que le dé sentido, la justifique y en último término la lleve a una victoria

---

<sup>341</sup> Thomas De Quincey, *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes* (Madrid: Alianza, 1989).

que sea como la restitución de una melodía después de tantos años de roncros cuernos de caza, que sea ese alegre final que sucede al adagio como un encuentro con la luz. Lo que se divertiría Luis si supiera que en este momento lo estoy comparando con Mozart, viéndolo ordenar poco a poco este insensatez, alzarla hasta su razón primordial que aniquila con su evidencia y su desmesura todas las prudentes razones temporales. Pero qué amarga, qué desesperada tarea la de ser un músico de hombres, por encima del barro y la metralla y el desaliento urdir ese canto que creíamos imposible, el canto que trabaré amistad con le copa de los árboles, con la tierra devuelta a sus hijos. Sí, es la fiebre. Y cómo se reiría Luis aunque también a él le guste Mozart, me consta.<sup>342</sup>

La operación militar de la Revolución en sí no es más que «una torpe guerra» en la que se desata la violencia poco atractiva, se matan masivamente «por encima de barro y la metralla y el desaliento». Por eso, para convertirla en un tema digno del arte, es necesario introducir alguna perspectiva que lo facilite. Lo importante es que Cortázar no apele a aquel discurso común de que «el fin justifica los medios», que también cumpliría el requisito. De hecho, muchos intelectuales izquierdistas de la postguerra acuden a él para abogar por la violencia necesaria en el proceso de la Revolución<sup>343</sup>. Por ejemplo, Sartre sostiene:

Reconozco que la violencia, cualquiera que sea la forma en que se manifieste, es un fracaso. Pero es un fracaso inevitable, porque estamos en un universo de violencia y, si es verdad que, cuando se recurre a la violencia contra la violencia, se corre el peligro de perpetuarla, también lo es que se trata del único medio para hacerla cesar. [...] Corresponde al escritor juzgar los medios, no desde el punto de vista de la moral abstracta, sino en la perspectiva de una finalidad precisa, que es la realización de una democracia socialista. Por tanto, debemos meditar sobre el problema moderno del fin y los medios, no solamente en teoría, sino en cada caso concreto.<sup>344</sup>

Pero, en realidad, este argumento contradice lo que él mismo decía en *Cahiers pour une*

---

<sup>342</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 573.

<sup>343</sup> Hannah Arendt apunta esta tendencia: «Cuanto más dudoso e incierto ha llegado a ser el papel de la violencia como instrumento en las relaciones internacionales, más reputación y atractivo ha ganado en el terreno de los asuntos internos de un país, especialmente en lo que concierne a la revolución. La potente retórica marxista de la Nueva Izquierda coincide con el constante desarrollo de la convicción nada marxista proclamada por Mao Zedong, según la cual «El poder surge del cañón de un fusil»». Hannah Arendt, *Sobre la violencia* (Madrid: Alianza, 2019), pág. 21-22.

<sup>344</sup> Jean-Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?* (Buenos Aires: Losada, 1962), pág. 236-237.

*morale*. Para Sartre, la moral abstracta era una guía para vivir «bien» en nuestra sociedad en la que la relación humana se reduce en el valor de cambio, pero ya no existe ningún dogmatismo que determine nuestros comportamientos de manera concreta. Por eso, hasta que se realice la sociedad lograda que va a abolirla, la moral abstracta seguirá siendo efectiva. Sin embargo, en el fragmento citado, Sartre nos invita a juzgar la violencia «no desde el punto de vista de la moral abstracta, sino desde la perspectiva de una finalidad precisa, que es la realización de una democracia socialista». Es incoherente, porque «[l]a moral de *hoy en día* debe ser socialista revolucionaria<sup>345</sup>», según él mismo. Es decir, «la realización de una democracia socialista» no es «una finalidad precisa», sino que pertenece a la moral abstracta de nuestra sociedad todavía no lograda. Por tanto, este argumento de justificar la violencia traiciona al autor mismo. La causa de esta contradicción es obvia: la máxima inmoralidad de la violencia. Desde el punto de vista existencialista, nada es determinado a priori, ni siquiera la moral. Pero, dentro de este contexto, hay unas cosas de las que podemos llegar a un acuerdo intuitivamente, casi a priori. Una de ellas es la amoralidad de la violencia. La violencia es un Mal en cualquier situación desde el punto de vista humanista. Además, por más buena que sea su intención, es poco probable que la violencia construya un mundo mejor. Como dice Hannah Arendt, «[l]a práctica de la violencia, como cualquier acción, cambia el mundo, pero lo más probable es que ese cambio dé lugar a un mundo más violento<sup>346</sup>». Justamente por eso, se genera una tensión inquietante cuando esta violencia tiene «un buen fin» como «la realización de una democracia socialista». Se trata de la poética romántica de la que hablaba Langbaum. Por eso, en «Reunión», Cortázar no intenta justificar la violencia de los revolucionarios cubanos desde el punto de vista moral, sino que la deja injustificada y enfatiza su estética comparándola a la música de Mozart. Es una retórica inconfundiblemente romántica.

En el cuento «Alguien que anda por ahí» (1977) encontramos algo parecido. El resumen del cuento es el siguiente: Jiménez, un contrarrevolucionario que plantea un ataque terrorista a la zona industrial de Santiago de Cuba, desembarca inadvertido con una maleta llena de bombas. Se instala en un motel donde pasa la víspera de su

---

<sup>345</sup> «La morale *aujourd'hui* doit être socialiste révolutionnaire». Jean-Paul Sartre, *Cahiers pour une morale* (París: Gallimard, 1983), pág. 20.

<sup>346</sup> Hannah Arendt, *Op. cit.*, pág. 105.

operación. Lo extraño comienza cuando despierta en la cama con una sensación oscura que ha interrumpido su sueño, y es el momento en que se ve sorprendido por la presencia a su lado de un intruso siniestro que ha invadido su habitación cerrada con llave. Era un extranjero que había visto en el comedor, que luego resulta ser un compositor revolucionario. Jiménez, sin poder salir de «eso que no podía ser el sueño ni la vigilia<sup>347</sup>», muere estrangulado por el compositor. El análisis detallado de este cuento lo dejemos para más adelante. Ahora solo fijémonos en el hecho de que es un compositor el misterioso extranjero que viene a prevenir el atentado que planeaba Jiménez. Al estrangularlo, este músico da un discurso en el que la música y el asesinato se confunden extrañamente:

—Toca bien [la pianista del motel] —dijo el extranjero—, pero claro, solamente lo que escuchaste, las cosas fáciles. Esta noche me hubiera gustado que tocara ese estudio que llaman revolucionario, de veras que me hubiera gustado mucho. Pero ella no puede, pobrecita, no tiene dedos para eso. Para eso hacen falta dedos así.

Las manos alzadas a la altura de los hombros, le mostró a Jiménez los dedos separados, largos y tensos. Jiménez alcanzó a verlos un segundo antes de que solamente los sintiera en la garganta.<sup>348</sup>

Lo que plantea el autor en este desenlace misterioso y confuso es la misma poética romántica que la de «Reunión», pero con más intensidad gracias a su técnica literaria más sofisticada. En «Reunión» Cortázar introducía la perspectiva romántica simplemente a través del monólogo explicativo del narrador. En «Alguien que anda por ahí», en cambio, la escena de la violencia (la estrangulación de Jiménez) se asocia simbólicamente con la estética (la interpretación de piano) a través de la imagen ominosa de los dedos largos del músico extranjero. Y estos mismos dedos son los que sintetizan dos revoluciones en campos diferentes: una política y la otra artística, («ese estudio que llaman revolucionario»). Por eso, la tensión romántica entre la estética y el juicio moral aumenta, hasta tal punto que el asesinato de Jiménez —que no es más que una anécdota sangrienta—, pasa a tener cierto toque elegante.

Lo importante es lo siguiente: hoy en día, el único modo de ser romántico es contar la

---

<sup>347</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 862.

<sup>348</sup> *Ibid.*, pág. 862-863.

violencia. Cualquier gesto rebelde e inmoral, excepto la violencia, es invalidado en nuestra condena de la libertad sartriana, en la que el blanco de la rebeldía se esfuma en el anonimato. Pero la violencia sigue siendo una amoralidad. ¿Contra quién, cuando no hay Dios ni el Padre? Contra la humanidad. Por eso, la violencia siempre será romántica, aun en la futura sociedad lograda donde la moral abstracta desaparece. Los asesinos son los últimos héroes románticos. Y al escribir sobre los guerrilleros revolucionarios Cortázar aprovecha este hecho. Por más noble que sea su finalidad, los guerrilleros son asesinos. Pero, aun así, son ellos los que merecen su simpatía y emociones. Por eso, son héroes románticos a la perfección. En realidad, esta operación literaria es paradójica, reflejando la paradoja de la moral en el desarrollo del compromiso de los artistas que hemos analizado en la sección 4-1-3. Recordemos que el compromiso del arte rebelde con la Revolución provenía de la necesidad de rebelarse *moralmente*, cosa que implica el abandono del Romanticismo originariamente burgués. Por otra parte, los revolucionarios no son morales como señalaba el propio Sartre, y, en el caso de los guerrilleros, incluso representan la máxima amoralidad. De aquí que la retórica burguesa haya vuelto en las obras del supuesto «arte revolucionario». Lo que observamos en «Reunión» y «Alguien que anda por ahí» es una expresión de esa paradoja esencial. ¿Acaso puede solucionarse? Contestaremos más adelante a esta pregunta al analizar el mismo cuento «Alguien que anda por ahí» desde otro punto de vista.

## 4-2. Prácticas neofantásticas y la Segunda Vanguardia

Tirar abajo un *shopping center* es imposible, porque iría en contra de la época de un modo utópico y revolucionario. La ciudad no ofrece a todos lo mismo, pero a todos les ofrece algo [...]

Beatriz Sarlo, *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana*

### 4-2-1. «Neofantástico» y la cotidianización de la rebeldía contra lo cotidiano

En el primer apartado de este capítulo, nos hemos referido al curioso fenómeno que sucede en *La invención de Morel* respecto al tema de la cotidianidad: lo fantástico, que es el antónimo de lo cotidiano, también se puede cotidianizar. Y hemos propuesto la hipótesis de que el género «neofantástico», que no distingue elementos fantásticos de la realidad cotidiana según la definición de Alazraki, puede considerarse como un ejemplo artístico de este fenómeno: la cotidianización de lo fantástico. Pero no hemos profundizado suficientemente en este asunto. Ahora, después de examinar la relación estrecha pero paradójica entre lo fantástico y la Revolución, será oportuno pensar en la posibilidad de la Revolución «neofantástica» en lugar de la fantástica. Dado que el fracaso de la Revolución «fantástica» del arte se atribuye a la ignorancia total de la tendencia defensiva de la humanidad que busca un refugio en la cotidianidad, la alternativa «neofantástica», que no la excluye, probablemente nos ofrece algunas pistas. Pero, ¿qué será la Revolución «neofantástica» en tanto que práctica estética?

La estética neofantástica definida por Alazraki se puede parafrasear como rebeldía cotidiana contra la cotidianidad. Y mientras lo tratamos en el dominio de la creación artística, esta interpretación parece encajar bien en cierto tipo de obras ambiguamente fantásticas, como algunos cuentos de Cortázar. Sin embargo, cuando intentamos aplicarla a la realidad que vivimos, de repente, la cuestión se vuelve menos evidente. ¿Qué tipo de comportamientos estéticos puede ser una «rebeldía cotidiana contra la cotidianidad»? Hay una retórica tradicional que podemos reexaminar: la que consiste en recordar el hecho de que nuestra realidad en sí sea una traición contra la cotidianidad, ya que la cotidianidad es una ilusión inventada como lo señalaba Bégout. Desde este punto de vista, lo cotidiano sensu stricto no existe. Además, es un argumento científicamente correcto: ningún acontecimiento en el universo es reproducible en el

sentido más riguroso. Por más idénticos que parezcan dos acontecimientos, es imposible que todos sus parámetros sean exactamente idénticos. Según esta interpretación, la respuesta a la cuestión que hemos planteado arriba es fácil: «la rebeldía cotidiana contra la cotidianidad» (o sea, lo «neofantástico») *es* la realidad misma. Lo único que tenemos que hacer es detectar la excepcionalidad y la unicidad, para comprobar que «cada instante es un «Hápax»<sup>349</sup>», para sentir que cualquier experiencia nuestra *no es* cotidiana. De hecho, ya se han creado varias maneras de transformar la realidad cotidiana en lo «neofantástico» de acuerdo con esta visión, como por ejemplo, la patafísica de Alfred Jarry o el Surrealismo. Pero el ejercicio estético más ampliamente experimentado por los ciudadanos es, sin duda, la *flânerie*.

#### 4-2-2. La *flânerie* y la urbe sobremoderna

La *flânerie* es una práctica de la estética sobre lo fantástico, en realidad, muy científica, al contrario de lo que se suele pensar. Walter Benjamin, citando el texto de Willy Spühler, nos recuerda la relación poco reconocida entre el «dejar hacer» de los *flâneurs* y el cientificismo decimonónico:

El abandono propio del *flâneur* —ese ‘dejar hacer’ que lo define— nos manifiesta incluso su reflejo en lo que fueron los filosofemas revolucionarios de la época. «Hoy nos reímos de las pretensiones de carácter utópico y quimérico [el autor se refiere a Saint-Simon] de reducir todos los fenómenos, tanto los físicos como los morales, a la ley de atracción universal. Pero con ello damos al olvido que aquella no era una idea aislada y que, puesta así bajo el influjo de las nuevas leyes naturales propias de la física mecánica, hizo su aparición un pensamiento que en la mecánica de la Naturaleza creía ver probada la existencia de un mecanismo en todo semejante para la vida de la sociedad, y todavía, por encima de ello, para el acontecer enteramente». Willy Spühler [...] <sup>350</sup>

La filosofía de la *flânerie* no se preocupa de la existencia de una ley general que rija «el acontecer enteramente», a diferencia del discurso anti-cientificista que ha prevalecido

---

<sup>349</sup> «Nous disions : chaque instant est un « Hapax », [...]». Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie* (París: Champs essais, 1974), pág. 277.

<sup>350</sup> Walter Benjamin, *Obras: libro V / vol. I* (Madrid: Abada, 2013), pág. 678.



en el mundo del arte desde la época del Romanticismo. Para los *flâneurs*, «la mecánica de la Naturaleza» (o «un mecanismo en todo semejante para la vida de la sociedad») es la que garantiza la sorpresa, el milagro y la imprevisibilidad de su vida, de sus experiencias y de su ser. Por eso, la mejor manera para disfrutar de las fantasmagorías cotidianas les resulta ser simplemente «dejar hacer».

A primera vista, esta retórica de los *flâneurs* parece impecable. Además, sería una bendición, si realmente «la rebeldía cotidiana contra la cotidianeidad» se pudiera llevar a cabo a través del simple «dejar hacer», que es algo totalmente factible para todos. Pero la cosa no es tan fácil. La dificultad viene por la condición desfavorable que impide la realización libre del método tradicional de «dejar hacer»: el espacio de la *flânerie* —o sea, la ciudad— deja de ser un fenómeno para convertirse en un simulacro<sup>351</sup>, donde, lógicamente, no existe ningún mecanismo que garantice la unicidad: el simulacro es una copia del fenómeno y, por tanto, es reproducible. La ciudad moderna no es más que un jardín miniatura de la pseudo-ciencia económica, al que ya no se aplica la Ciencia propiamente dicha. Benjamin no fue tan ingenuo como para ignorar esta transformación urbana, al decir:

La calle: habitación del colectivo. Y éste es un ser eternamente inquieto, eternamente puesto en movimiento que, yendo entre los muros de las casas, vive, conoce, idea, experimenta, a la manera de los individuos cuando están escondidos al resguardo de sus cuatro paredes. En efecto, para este colectivo los brillantes carteles esmaltados que sirven en la calle de reclamo a pequeñas empresas y comercios son adornos bastante superiores a los cuadros al óleo habituales que cuelgan de los muros de la sala en los hogares de la burguesía, [...] <sup>352</sup>

La vida urbana es una vida in vitro, y, por tanto, nuestra realidad urbanizada ya no puede concebirse, en sí, como una fantasía cotidiana. Y cuando la realidad es artificial, el «dejar hacer» ya no es válido como una estrategia para asegurarse de nuestra no-cotidianeidad de cada día. Aún peor. Hay un riesgo de que se convierta en un autoengaño que nos hace creernos «revolucionarios», mientras, en realidad, vivimos una

---

<sup>351</sup> Michel de Certeau dice: «La ville-panorama est un simulacre « théorique » (c'est-à-dire visuel) [...]». Michel de Certeau, *Op. cit.*, pág. 141.

<sup>352</sup> Walter Benjamin, *Op. cit.*, pág. 683-684.

falsa rebelión, una fantasía diseñada por alguien. La pregunta será: ¿quiénes trazan y producen esta fantasía artificial? Cuando todavía eran «pequeñas empresas y comercios», la *flânerie* fue viable. Durante el siglo XIX y el comienzo del siglo XX, la época de la que habla Benjamin, aún existía cierto margen que permitió a los *flâneurs* que ejercieran su propia estética subjetiva para transformar la realidad consumista en un arte fantasmagórico, a pesar de la imitación de sueño que suscitaban las mercancías. Aquel sueño artificial era, de alguna manera, *verdadero*, dado al estado de las mercancías de entonces que no llevaban tantos mensajes disfrazados como las de hoy en día, y cuyo consumo permanecía aún en el nivel primitivo de la lectura ingenua de signos, lejos de llegar al sometimiento a la manipulación ideológica. Pero, hoy en día, la situación se ha cambiado. Para prescindir de la dominación simbólica (el fenómeno que analizaba Marcuse), las mercancías —sobre todo, los productos culturales— se han convertido en vehículos del discurso oficial, como hemos visto en el tercer capítulo<sup>353</sup>. Además, los que se aprovechan de esta nueva corriente no son solo las instituciones: los «subversivos» también comienzan a participar en este uso propagandístico de las mercancías, intentando transmitir sus propios discursos rebeldes a través de mercancías e imágenes. Es decir, en nuestra sociedad no solo se comercializa la dominación, sino también su enemigo.

Ante esta comercialización total de los discursos, muchos intelectuales reaccionan con inquietud. Dentro de la academia, Marc Augé, antropólogo francés, es uno de los primeros en detectar este fenómeno a través del examen de los comportamientos del Homo Urbanus. En su caso, expresa su ansiedad con una imaginación distópica, un poco exagerada, sobre el futuro París:

Notre-Dame y la torre Eiffel continúan siendo los lugares favoritos del público, aunque siguen de cerca en su favor los barrios cuya refacción y administración han sido confiadas a la Compañía Disneylandia. El Marais en su conjunto fue lo que primero que se le concedió: el Estado ofreció graciosamente a la compañía todo el espacio de los monumentos públicos y Disney negoció directamente con los propietarios privados la compra de los edificios necesarios para reconstruir el “París histórico”. Por su parte, Disney, naturalmente responsable del espectáculo permanente

---

<sup>353</sup> Véase el apartado 3-5.

llamado “París en las cuatro estaciones”, se comprometió a crear cierto número de empleos y a asegurar el mantenimiento de las vías de acceso.<sup>354</sup>

Pero no son solo los académicos quienes se ponen alerta ante este fenómeno «sobremoderno<sup>355</sup>». También hay varios artistas que denuncian la falsificación disneylandesca de los espacios, entre los cuales se destaca el situacionista Guy Debord, que forjó una teoría consistente con la que buscó cohesionar sus propias actividades artísticas. La peculiaridad de su teoría es la introducción del término «espectáculo» para describir y criticar la transformación de la sociedad entera en un sistema de canalizar las masas, no a través de discursos explícitos, sino bajo el disfraz de proveedor del bienestar y la cultura mercantilizados con abundancia excesiva. Debord sostiene:

Le spectaculaire diffus accompagne l’abondance des marchandises, le développement non perturbé du capitalisme moderne. Ici chaque marchandise prise à part est justifiée au non de la grandeur de la production de la totalité des objets, dont le spectacle est un catalogue apologétique. Des affirmations inconciliables se poussent sur la scène du spectacle unifié de l’économie abondante ; de même que différentes marchandises-vedettes soutiennent simultanément leurs projets contradictoires d’aménagement de la société, où le spectacle des automobiles veut une circulation parfaite qui détruit les vieilles cités, tandis que le spectacle de la ville elle-même a besoin des quartiers-musées.<sup>356</sup>

En consecuencia, la ciudad se ha convertido en un gran *showroom* de productos fascinantes cuyo consumo, incluso el consumo virtual del voyeur, implica la participación inconsciente en discursos disfrazados (sea oficiales o anti-oficiales). En tal condición, las zonas comerciales ya no equivalen al espacio tradicional de la *flânerie*: pasear al azar, perdiéndose en medio de la fantasmagoría mercantil, no es sino un seguimiento pasivo de las instrucciones ocultas. Por otro lado, el resto del espacio urbano —como los complejos de viviendas, calzadas para automóviles, líneas de metro o autobuses— tampoco está salvo de la lógica de la espectacularización, aunque en

---

<sup>354</sup> Marc Augé, *El viaje imposible: el turismo y sus imágenes* (Barcelona: Gedisa, 2008), pág. 136-137.

<sup>355</sup> La «sobremodernidad» es el término introducido por Marc Augé para denominar nuestra realidad contemporánea, «que procede simultáneamente de las tres figuras del exceso que son la superabundancia de acontecimientos, la superabundancia espacial y la individualización de las referencias». Marc Augé, *Los no lugares: espacios del anonimato* (Barcelona: Gedisa 2008), pág. 112.

<sup>356</sup> Guy Debord, *Œuvres* (París: Gallimard, 2014), pág. 788.

estos lugares no comerciales dicha lógica se plasma en otros fenómenos. A diferencia del núcleo urbano, estos lugares «marginales» desde el punto de vista comercial no aparecen como la escena en la que tiene lugar el espectáculo. Pero sí que facilitan su actuación, encargándose de varias funciones detrás de las bambalinas. Son espacios planeados de acuerdo con la exigencia industrial de optimizar el flujo de mercancías y la mano de obra, cuyo pionero más simbólico es Le Corbusier, aunque este arquitecto suizo nunca dejó de pensar en la vida humana<sup>357</sup>. En pocas palabras, se trata de espacios altamente funcionales, sin disfraces espectaculares. ¿Podrán sustituir a las zonas comerciales fantasmagóricas como espacio de la *flânerie*? Los vanguardistas de la postguerra examinaron esta posibilidad. Pero eso lo veremos más adelante.

De todos modos, las zonas urbanas son enteramente tomadas por la lógica del progresismo industrial, y los artistas se daban cuenta de eso. El pintor-escultor neerlandés Constant Nieuwenhuys, miembro del movimiento CoBrA que participó también en la Internacional Situacionista, resume concisamente esta banalización de los dos espacios urbanos —el centro de la ciudad comercialmente espectacularizado y el resto de la ciudad altamente funcionalizado:

In the older neighborhoods, the streets have degenerated into freeways; leisure activities are commercialized and denatured by tourism. Social relations become impossible there. The newly constructed neighborhoods have but two motifs, which dominate everything: driving by car and comfort at home. They are the abject expression of bourgeois well-being, and ludic preoccupations are absent from them.<sup>358</sup>

Por eso, los situacionistas declaran el fin de la ciudad, sin olvidar de acusar a los «city planners», en los cuales seguramente se alista Le Corbusier a la cabeza:

4

The cultural industry and the city planners are pulling people around by the nose.

[...]

---

<sup>357</sup> Véase la pág. 143.

<sup>358</sup> Constant Nieuwenhuys *et al.*, *Constant: New Babylon. To Us, Liberty* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2016), pág. 206.

6

The cultural industry makes people believe that they participate in culture.

7

The city = organized emptiness.<sup>359</sup>

El desacuerdo con los arquitectos, encargados de la planificación de la ciudad, es inevitable para los situacionistas. Los arquitectos, por más «vanguardistas» que parezcan, tienen que participar, por su definición, en el sistema de la dominación social, construyendo urbes ideadas para la manipulación de las masas. Los arquitectos no tienen aquella autonomía de la que los artistas disfrutaban desde el pacto histórico entre los románticos y los burgueses. Alessandro Armando señala:

Se si tenta di trasferire il binomio opera d'arte / istituzione all'ambito architettonico, immediatamente sorge un problema: le condizioni della produzione dell'opera sono, nel caso dell'architettura, scisse tra progetto e costruzione. Se il progetto può essere riconducibile alla produzione di un autore, non altrettanto può dirsi della costruzione, in cui viene coinvolto un intero sistema socioeconomico. Rispetto a "l'autore come produttore" di opera d'arte, di eventi, di testi letterari, l'architetto produce soltanto la *mediazione* del processo di trasformazione fisica. Egli non è autore della trasformazione, poiché l'istituzione insiste sulla produzione e la assume come propria configurazione fisica. Ciò che viene recepito dall'utenza è già necessariamente una forma dell'istituzione e non un'intenzione comunicativa del progettista. Pertanto non può esistere nessuna dialettica — e dunque nessuna istanza critica — tra opera architettonica e dimensione istituzionale, poiché i due termini coincidono nella città. Essendo il processo di trasformazione del territorio la condizione materiale dell'istituzione, in quanto punto di equilibrio tra imperativi economici e amministrativi, l'architettura costruita non può che esistere come conforme dello *status quo*, nel bene e nel male.<sup>360</sup>

En el caso de la arquitectura, la expresión subjetiva de cada creador no puede traicionar los requerimientos impuestos por la institución, que aprovecha los espacios físicos como una herramienta de gobernación. De tal manera que la arquitectura, en calidad de

---

<sup>359</sup> Jørgen Nash *et al.*, «Slogans», *Cosmonauts of the Future* (Copenhague: Nebula, 2015), pág. 129. En realidad, el momento de este manifiesto, los signatarios ya están separados del grupo dirigido por Debord. Sin embargo, esta visión sobre la ciudad es algo que se comparte.

<sup>360</sup> Alessandro Armando, *La soglia dell'arte* (Turín: SEB 27, 2009), pág. 254.

«autora de productos», no se puede oponer al *status quo* contra el cual los artistas vanguardistas desencadenaban sus ataques furiosos. Pero ¿qué es lo que ocurre concretamente en la postguerra? La peculiaridad de la arquitectura de esa época consiste principalmente en la adopción de un funcionalismo extremo, comparable al de los futuristas, meticulosamente calculado para maximizar el bienestar de la ciudadanía un criterio que se plasmó en la arquitectura corbusieriana o sus herencias como el Brutalismo. Se trata de diseños pensados para facilitar la nueva forma de dominación de la que hablaba Marcuse: la tecnocracia y su administración impersonal, cuyo método preferido es neutralizar al pueblo a cambio del bienestar, que incluso lo hace feliz. ¿Cómo se nos ocurre la voluntad rebelde cuando el Estado de bienestar satisface nuestras necesidades materiales y culturales? Marcuse irónicamente dice «no hay razón para insistir en la autodeterminación, si la vida administrada es la vida más cómoda e incluso la «buena vida»<sup>361</sup>». De modo que organizar las infraestructuras arquitectónicas de acuerdo con su plan de producción y distribución de bienestar es la base de la urbanización desde el punto de vista de los gobernadores de nuestra época. Esta comprensión de la arquitectura del linaje corbusieriano estaba ampliamente compartida entre los vanguardistas de la postguerra. Por ejemplo, Greil Marcus señala que Gil J. Wolman, miembro de la Internacional Letrista (la matriz de la Internacional Situacionista), la califica como pesadilla de una utopía espectacular:

One version of utopia, of the mastery of space and time, was already present, Wolman said: the basic modernist nightmare, fruit of all plans drawn up in the 1920s for a new city that would have made Haussmann's Paris look like it was built by the Communards. On the terms of the spectacle, utopia was Le Corbusier's "Radiant City," the prison without walls —the "Christian and capitalist way of life" suspended in "definitive harmony," Wolman said, the city of guilt and work presented as an "unchangeable fact."<sup>362</sup>

Por supuesto, eso no significa que no existiera ningún gesto rebelde por parte de los arquitectos contra la aceptación sumisa de ser mediadores de una institución. Por ejemplo, no se debe pasar por alto el intento singular de Constant Nieuwenhuys, que planteó una urbanización utópica, incompatible con el *status quo* de la dominación

---

<sup>361</sup> Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional* (Barcelona: Ariel, 2013), pág. 83.

<sup>362</sup> Greil Marcus, *Lipstick Traces* (Cambridge: Harvard University Press, 2009), pág. 344.

institucional en su proyecto llamado *New Babylon*. Con *New Babylon*, Constant abre un nuevo horizonte de urbanismo, proponiendo modificar la tradición corbusieriana, aquel modelo funcionalista y tecnocrático con reminiscencia de un Futurismo ya distante. Su insistente aversión al concepto de la *ville verte*<sup>363</sup> —el verde (la naturaleza) es un elemento principal para el bienestar—, es una de las pruebas de su protesta contra la visión demasiado tecnocrática que tenían los herederos de Le Corbusier<sup>364</sup>. Sin embargo, Constant como arquitecto es futurista y «cientificista» a su manera. Laura Stamps afirma:

New Babylon is a model for a new form of society that, Constant was convinced at the start of the project, could and must be achieved quickly. A society populated by a new type of person in which, thanks to technology, all “noncreative” acts (such as work, shopping, and cooking) would be fully automated. The New Babylonian would therefore be able to devote his life entirely to his own creative development.<sup>365</sup>

En *New Babylon*, la gente se ve liberada de la cotidianeidad «no creativa», porque las máquinas se encargan de ella. Entonces, sus habitantes se dedicarán toda su vida a su «desarrollo creativo». El objetivo de Constant es obvio: compatibilizar el Futurismo extremo como el de la ciencia ficción con el mito «romántico» de la creatividad. ¿Por qué? Porque la arquitectura es, en parte, un proyecto científico. Y soñar con ella no es otra cosa que ciencia ficción. Al mismo tiempo, Constant como artista no abandona su creencia en la creatividad artística, que la tradición romántica contrapone a la ciencia. De ahí que su proyecto se quedara en un nivel conceptual, sin instalarse en la realidad. Primero, porque el avance tecnológico todavía no ha llegado a ese nivel de «automatizar» todas las tareas, y segundo porque la cotidianeidad «no creativa» forma parte de la humanidad, como señalaba Bruce Bégout. Y, finalmente, *New Babylon*

---

<sup>363</sup> Léase su artículo «Another City for Another Life». Constant Nieuwenhuys *et al.*, *Constant: New Babylon. To Us, Liberty* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2016), pág. 206-209.

<sup>364</sup> Además, la naturaleza está estrechamente relacionada con la estructura tecnológica en la arquitectura corbusieriana. Véronique Fabbri afirma: «Le village de Le Corbusier et les cités-jardins, expriment un nouveau rapport à la nature, qui est d’abord un nouveau rapport de l’homme avec la technique. Paradoxalement, ces formes urbaines primitives convergent avec celles que produisent les gratte-ciels américains, lorsqu’on les voit d’avion [...]». Véronique Fabbri, *L’enfance de la ville : essai sur Walter Benjamin* (París: Hermann, 2012), pág. 76.

<sup>365</sup> Laura Stamps, «Constant’s New Babylon: Pushing the Zeitgeist to Its Limits» en *Constant: New Babylon. To Us, Liberty* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2016), pág. 12.

acabó por entrar en la sala de exposición para bien o para mal, convirtiéndose en un arte institucional. Pero este destino de New Babylon nos muestra claramente la paradoja y la dificultad de transformar la arquitectura en un vanguardismo<sup>366</sup>.

Ante esta situación arquitectónica de las zonas urbanas, varias reacciones son posibles. La más sencilla será abandonar la ciudad en tanto que espacio de ejercicios estéticos y poéticos, buscando un refugio en el campo, abrazando el sueño nostálgico del paraíso perdido. Un notable ejemplo de esta tentativa es la de los *hippies*, que hemos analizado en el tercer capítulo. Pero, en realidad, las zonas rurales tampoco están intactas de la transmutación sobremoderna. Debord, en *La sociedad del espectáculo*, lo comenta:

L'urbanisme qui détruit les villes reconstitue une *pseudo-campagne*, dans laquelle sont perdus aussi bien les rapports naturels de la campagne ancienne que les rapports sociaux directs et directement mis en question de la ville historique. C'est une nouvelle paysannerie factice qui est recréée par les conditions d'habitat et de contrôle spectaculaire dans l'actuel « territoire aménagé » [...] <sup>367</sup>

Es decir, cabe sospechar que el campo de hoy en día y su paisaje con la naturaleza no sean más que un sector del espectáculo disneylandesco, organizado para satisfacer y aprovecharse de nuestra nostalgia ingenua. De hecho, el triste fracaso de los *hippies* constituiría una prueba de ello. En conclusión, el nomadismo tradicional de los *flâneurs* es inviable tanto en las zonas urbanas como en las zonas rurales, es decir, en casi cualquier rincón de los países industrializados.

Ahora bien, lo que hemos analizado arriba no es más que el fin de la *flânerie* en tanto que una técnica clásica de la Revolución «neofantástica», que consiste en la retórica de la realidad como hápax fantasmagórico. Pero la caducidad de la *flânerie* parece insinuar que cualquier estrategia derivada de dicha retórica tendrá el mismo

---

<sup>366</sup> De hecho, el proyecto de *New Babylon* se convirtió en una meta de crítica de los situacionistas. Patrick Marcolini afirma: «[...] alors que Constant propose des maquettes d'usines dans l'un de ses catalogues sur *New Babylon*, les situationnistes dénoncent sa volonté d'« intégrer les masses dans la civilisation technique capitaliste ». Patrick Marcolini. «À quelle ville les situationnistes rêvent-ils ?» en *Les situationnistes en ville* (Gollion: Infolio, 2015), pág. 90.

<sup>367</sup> Guy Debord, *Op. cit.*, pág. 841.



destino, a menos que la practiquemos en algún paraje excepcional que no forme parte del espectáculo social. En consecuencia, básicamente, nos quedan tres opciones para practicar la estética neofantástica en la realidad sobremoderna: la primera es buscar un espacio intacto fuera de la ciudad y el campo, que no son más que espectáculos. La segunda es crear una nueva retórica para sobrevivir a la condición desfavorable de la vida urbana. La última es construir nuestra propia ciudad ideal, como soñó Constant Nieuwenhuys. Pero esta última tiene menos que ver con la literatura, que, al fin y al cabo, no es capaz de transformar *físicamente* la realidad, al menos no como lo hace la arquitectura. Además, sabemos de la dificultad de tratar el tema de la arquitectura desde el punto de vista vanguardista. De modo que enfoquemos las dos primeras y examinemos cómo los artistas las llevaron a la práctica.

#### **4-2-3. Estrategias «neofantásticas» de la Segunda Vanguardia**

Como ya hemos comentado una vez, el descubrimiento de la cotidianeidad, que tuvo lugar en la postguerra, coincidió con el desarrollo de la Nueva Izquierda en el bloque occidental. Y dicha coincidencia favoreció el nacimiento de la Segunda Vanguardia, que intentaría explorar una nueva forma de la rebeldía artística, en lugar de la expansión *natural* del arte rebelde hacia la política, como el compromiso sartriano, cuyos mecanismos y paradojas hemos analizado en el primer apartado de este capítulo. La tentativa de los nuevos vanguardistas comprende algo innovador, puesto que son más conscientes de la condición social que les impide el desarrollo *natural* de la Revolución «fantástica» del arte. Y algunos de ellos crearon nuevas estrategias que podemos relacionar con la idea de lo «neofantástico», entre los cuales destaca el Situacionismo, al que nos hemos referido ya varias veces en este capítulo. La significación del Situacionismo en nuestra búsqueda de posible estética «neofantástica» no es casual. Puesto que los situacionistas se orientaron claramente a la superación crítica del existencialismo sartriano, el cual era un factor crucial que canalizó el arte «fantástico» hacia el compromiso, a nuestro entender. Simon Sadler sostiene:

The situationists almost certainly drew their inspiration for creating, as well as simply experiencing, “situation,” from Jean-Paul Sartre. The very word *situation* derives from Sartrian

existentialism, which in the years after the war emerged as the most influential humanist philosophical movement in France and probably in Western Europe. Sartre argued that life is a series of given situations which affect the individual's consciousness and will, and which must in turn be negotiated by that individual. Situationism now presupposed that it was possible for people to synthesize or manage these situations as an act of self-empowerment.<sup>368</sup>

Adoptando el término sartriano, estos vanguardistas de la postguerra buscaban nuevos caminos para ir más allá del compromiso sartriano y de sus consecuencias como la Revolución «fantástica» del arte, la idea «romántica» de soñar la aventura de abolir lo cotidiano<sup>369</sup>. Por eso, la autodefinition del movimiento situacionista insiste en su carácter «unitario», que permite abarcar todas las dimensiones de la vida humana, incluso la cotidianeidad:

LE MOUVEMENT SITUATIONNISTE apparaît à la fois comme une avant-garde artistique, une recherche expérimentale sur la voie d'une construction libre de la vie quotidienne, enfin une contribution à l'édification théorique et pratique d'une nouvelle contestation révolutionnaire. Désormais, toute création fondamentale dans la culture aussi bien que toute transformation qualitative de la société se trouvent suspendues aux progrès d'une telle démarche unitaire.<sup>370</sup>

En comparación con sus precursores, los situacionistas son más cautelosos, más conscientes de la dificultad de rebelarse. Por ejemplo, en un fragmento del célebre libro *La société du spectacle*, Guy Debord muestra su alerta sobre lo fácil que es la comercialización de la rebeldía:

59

Le mouvement de *banalisation* qui, sous les diversions chatoyantes du spectacle, domine mondialement la société moderne, la domine aussi sur chacun des points où la consommation développée des marchandises a multiplié en apparence les rôles et les objets à choisir. [...] À l'acceptation béate de ce qui existe peut aussi se joindre comme une même chose la révolte purement spectaculaire : ceci traduit ce simple fait que l'insatisfaction elle-même est devenue une marchandise

---

<sup>368</sup> Simon Sadler, *The Situationist City* (Cambridge: MIT Press, 1999), pág. 45-46.

<sup>369</sup> Pero según Bégout, el Situacionismo también cometió el mismo error al confiar demasiado en la voluntad aventurera, como ya hemos mencionado. Véase la cita núm. 316.

<sup>370</sup> Guy Debord, *Op. cit.*, pág. 647.

dès que l'abondance économique s'est trouvée capable d'étendre sa production jusqu'au traitement d'une telle matière première.<sup>371</sup>

En este fragmento, Debord analiza la amenaza de la banalización, que convierte la sociedad moderna en un pomposo espectáculo esencialmente homogéneo, a pesar de su aparente elegibilidad con diversas mercancías. Ante esta espectacularización total, incluso el acto de rebelarse también está en riesgo de convertirse en una mera mercancía: cuando la crítica contra el espectáculo no puede encontrar otro espacio que el espectáculo mismo para llevarse a cabo, ella inevitablemente acabará por tomar la forma de expresión masiva, que es, al fin y al cabo, venal. De modo que hasta la insatisfacción se vuelve una mercancía. De este fenómeno frustrante, tenemos un buen ejemplo histórico: el Dadaísmo y el Surrealismo, a los que Debord se refiere en el mismo libro.

191

Le dadaïsme et le surréalisme sont les deux courants qui marquèrent la fin de l'art moderne. Ils sont, quoique seulement d'une manière relativement consciente, contemporains du dernier grand assaut du mouvement révolutionnaire prolétarien ; et l'échec de ce mouvement, qui les laissait enfermés dans le champ artistique même dont ils avaient proclamé la caducité, est la raison fondamentale de leur immobilisation. [...]<sup>372</sup>

Estos dos movimientos artísticos, que fueron tan *teatralmente* radicales, fracasaron justamente por eso. No será necesario decir que hoy en día visitar las exposiciones retrospectivas del Dadaísmo y el Surrealismo es uno de los requisitos indispensables para ser burgués. (Cabe pensar si lo mismo ocurrirá con el Situacionismo, que probablemente ya se ha comenzado a institucionalizar poco a poco). La lucha contra el espectáculo banal acaba por convertirse en un nuevo símbolo de estatus, participando irónicamente en el sistema del consumo en masas. Lo mismo sucede en la actualidad. Por ejemplo, el antropólogo ya mencionado, Marc Augé, señala la característica peculiar de la revuelta de los jóvenes de hoy en día.

---

<sup>371</sup> *Ibid.*, pág. 785.

<sup>372</sup> *Ibid.*, pág. 847.

Los jóvenes, al revelarse [sic.], no están luchando por una petición subversiva: simplemente, quieren participar de la revuelta, consumir como los demás. El hecho de que incendien escuelas u otros lugares públicos no tiene más significado «revolucionario» que incendiar el coche de los vecinos del barrio: lo que quieren es, principalmente, ser visibles, existir de un modo visible.<sup>373</sup>

Quieren «ser visibles, existir de modo visible», porque los jóvenes rebeldes también viven el espectáculo como actores. Esta crítica de Augé —que puede parecer un poco despiadada—, sin embargo, es significativa justamente por el hecho de que no está dirigida a los jóvenes pseudo-subversivos como los *hippies*, sino a los más radicales que se agitan incluso violentamente. El ejemplo más emblemático que corresponde a este perfil son, sin duda, los estudiantes del Mayo del 68, aunque ellos no eran tan salvajes como para «incendiar escuelas u otros lugares públicos». La evaluación que recibieron esos jóvenes rebeldes por parte de los izquierdistas era básicamente favorable, sobre todo, por su espontaneidad casi anárquica con la que se movieron. Por ejemplo, Herbert Marcuse los alaba, proyectándoles un modelo de la realización ideal de la revolución socialista:

De modo decidido el movimiento [del Mayo del 68 en su etapa de la expansión global] es, de nuevo espontáneamente, una manifestación socialista y un movimiento socialista. Pero de un género, quiero enfatizarlo nuevamente que rechaza desde el comienzo la construcción represiva del socialismo que ha prevalecido en los países socialistas hasta la actualidad.<sup>374</sup>

Y para Julio Cortázar, que tuvo amargos conflictos con sus colegas literarios en torno al tema de la Revolución Cubana<sup>375</sup> —la cual finalmente adoptó algunas maquinarias de represión traicionando su concepto original—, esta característica del Mayo del 68 debía de ser muy atractiva. De hecho, Cortázar les dedica un capítulo titulado «Noticias del mes de mayo» en *Último Round*, en el que se recogen *graffitis* garabateados en los campus universitarios con comentarios poéticos del autor, como el siguiente:

---

<sup>373</sup> Marc Augé, *Por una antropología de la movilidad* (Barcelona: Gedisa, 2007), pág. 47-48.

<sup>374</sup> Herbert Marcuse, *La sociedad carnívora* (Buenos Aires: Godot, 2011), pág. 58.

<sup>375</sup> Raquel Arias Careaga menciona conflictos que tuvo Cortázar a raíz del tema de la Revolución Cubana con Guillermo Cabrera Infante, Carlos Fuentes, José María Arguedas. Raquel Arias Careaga, *Julio Cortázar: de la subversión literaria al comprimiso político* (Madrid: Sílex, 2014), pág. 176-179.

Es el tiempo de arrase, la batida  
contra el falso Museo de la Especie,  
aquí están las noticias  
Mayo 68 Mayo 68  
el poema del día la efimera bengala recurrente  
ardiendo en Francia y Alemania  
en Rio en Buenos Aires en Lima y en Santiago  
los estudiantes al asalto  
en Praga y en Milán en Zurich y en Marsella  
los estudiantes llenos de palomas de pólvora  
los estudiantes que alzan con sus manos desnudas  
los pavimentos de cemento y estadística  
para apedrear la Gran Costumbre  
y en la ordenada cibernética  
abrir de par en par ventanas como senos.<sup>376</sup>

Es muy visible el apoyo del autor a los estudiantes rebeldes, que, a su entender se oponen a la Gran Costumbre, que es la cotidianeidad institucional en nuestro vocabulario. Para Cortázar, el Mayo del 68 es un buen augurio para no perder la esperanza en su sueño de la Revolución «fantástica» de la que hemos hablado en el primer apartado<sup>377</sup>. Por eso, incluye el fragmento siguiente que trata la dicotomía entre el constante «cambio de piel» de la Revolución que él sostiene y la «quitinización» en la que acaban muchos revolucionarios:

Lo único inmutable en el hombre es su vocación para lo mudable; por eso la revolución será permanente, contradictoria, imprevisible, o no será. Las revoluciones-coágulo, las revoluciones prefabricadas, contienen en sí su propia negación, el Aparato futuro.<sup>378</sup>

Con los estudiantes del Mayo del 68, Cortázar vuelve al idealismo placentero de lo

---

<sup>376</sup> Julio Cortázar, *Último Round* (México: Editorial RM, 2013), pág. 48 (la parte de arriba).

<sup>377</sup> Véase la sección 4-1-3.

<sup>378</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 60 (la parte de arriba).

fantástico, olvidando temporalmente sus penosos esfuerzos «neofantásticos».<sup>379</sup> Sin embargo, estas recepciones favorables y optimistas no significan que los jóvenes del Mayo del 68 estén exentos de la crítica izquierdista. Especialmente la de los situacionistas que intentaban llevar a cabo una rebeldía cotidiana contra la cotidianeidad, una revolución «neofantástica» según nuestro entender. Anselm Jappe afirma que los situacionistas no confiaron ni en los estudiantes ni en los «jóvenes rebeldes» como sus camaradas:

Por otra parte, la I.S. [Internacional Situacionista] no está en absoluto convencida de que los estudiantes sean un sujeto revolucionario, ni tampoco le merecen mayor confianza los «jóvenes» en cuanto tales ni los diversos grupos «marginales»; lo cual la distingue radicalmente también de aquellas corrientes izquierdistas a las que podría parecerse en otros aspectos. La I.S. considera que sólo el proletariado posee aquel puesto central que le permite subvertir la sociedad entera.<sup>380</sup>

La relación y la rivalidad entre los grupos izquierdistas de aquella época fueron bastante complejas y podemos pensar varias razones posibles a las que se atribuye esta desconfianza por parte de los situacionistas. Pero, antes que nada, los jóvenes rebeldes no son más que actores que sienten la necesidad de visualizarse. Pascal Dumontier comenta:

Le « pro-situ » [los falsos simpatizantes del Situacionismo], comme l'étudiant, est l'être le plus représentatif de l'aliénation idéologique : consommateur d'idées, il approche l'I.S. dans une contemplation totale où il érige l'organisation en *vedette collective*. L'analyse de l'I.S. tente donc de souligner la similitude entre les « pro-situs », individus adhérant à la mode de « l'extrémisme révolutionnaire », et les individus aliénés par le « spectacle ».<sup>381</sup>

---

<sup>379</sup> Izara Batres sostiene incluso: «En mayo del 68, Cortázar tiene la oportunidad de penetrar en la catarsis poética en las calles: los estudiantes corren al asalto del tiempo, han atacado al fetiche del tiempo y de pronto su ciudad se ha hecho posible sobre la otra ciudad, han pintado un nuevo código sobre el código del laberinto, han enredado en la entrevisión de lo absoluto [...]». Izara Batres, *Cortázar y París: Último Round* (Madrid: Xorki, 2014), pág. 337. Pero hay que tener en cuenta que su punto de vista surrealista es bastante optimista en comparación con el nuestro basado en las teorías de la Segunda Vanguardia.

<sup>380</sup> Anselm Jappe, *Op. cit.*, pág. 111-112.

<sup>381</sup> Pascal Dumontier, *Les situationnistes et Mai 68* (París: Ivrea, 1995), pág. 197. Sadie Plant también sostiene lo mismo: «Condenando la integración cultural de los artistas, el falso radicalismo de los

Desde la lente de la teoría situacionista sobre el espectáculo, los estudiantes rebeldes parecen exactamente como los vanguardistas de entreguerras con *manifestaciones* pomposas, aunque sea diferente el nivel de compromiso social de uno y otros. O tal vez no hay ninguna diferencia esencial, ya que la espectacularización es por sí misma una ideología, como Debord adivina con acierto: «El espectáculo es la ideología por excelencia, porque expone y manifiesta plenamente la esencia de todo sistema ideológico: empobrecimiento, servidumbre y negación de la vida real<sup>382</sup>». En suma, tanto Marc Augé como Guy Debord muestran una gran desconfianza ante la espectacularidad de la sociedad contemporánea.

Por eso mismo, es bastante curioso que el antropólogo y el situacionista no escondan su inclinación a favor del nomadismo, no tan diferente de la *flânerie*, a pesar de su desconfianza ante nuestra sociedad espectacularizada. Después de una larga reflexión acerca de la movilidad, Augé no descarta el nomadismo en tanto que manera de educarse, sino que propone modificar la relación entre el sujeto y el entorno a la hora de movilizarse.

Hay que aprender a salir de uno mismo, del propio entorno, a comprender que es la exigencia de lo universal la que convierte a las culturas en relativas y no al revés. Hay que salir del hábito que tienen las culturas al referirlo todo a sí mismas y promover el éxito del individuo transcultural; aquel que, al interesarse por todas las culturas del mundo, no se aliena en ninguna de ellas. Ha llegado el momento para una nueva movilidad planetaria y una nueva utopía de la educación. Pero nos encontramos tan sólo al comienzo de esta nueva historia, que será larga y, como siempre, dolorosa.<sup>383</sup>

El futuro nomadismo planetario que Augé reclama se distingue de la *flânerie* tradicional. Su nueva movilidad ya no es aquella búsqueda de la prueba de la no-cotidianidad dentro de la ciudad familiar que realizaban los *flâneurs*, sino una inmersión ansiosa en

---

estudiantes y el papel de los sindicatos en la pacificación y absorción de la disensión, los situacionistas mostraron cómo todos ellos asumen papeles espectaculares y de apoyo». Sadie Plant, *El gesto más radical: la Internacional Situacionista en una época postmoderna* (Madrid: Errata Naturae, 2008), pág. 125.

<sup>382</sup> «Le spectacle est l'idéologie par excellence, parce qu'il expose et manifeste dans sa plénitude l'essence de tout système idéologique : l'appauvrissement, l'asservissement et la négation de la vie réelle». Guy Debord, *Op. cit.*, pág. 857.

<sup>383</sup> Marc Augé, *Op. cit.*, pág. 92-93.

lo desconocido, la cual exige a los nuevos nómadas salir de lo familiar. Pero ¿realmente podemos salir de lo familiar? Cabe dudarlo: la expansión planetaria de la sociedad de consumo transforma todos los destinos en un espectáculo cada vez más monótono, cosa que dificulta la experiencia de alteridad que Augé tanto reclama. Además, este concepto del nuevo nomadismo transcultural, esencialmente, no difiere mucho de lo que hacían los viajeros hasta que comenzó la época de la sociedad de consumo. La única diferencia significativa se encuentra en sus dimensiones y velocidades, cuyo aumento reciente ha sido posible a causa de la globalización capitalista: para los viajeros medievales, el pueblo vecino ya era un espacio desconocido, mientras nosotros tenemos que desplazarnos miles de kilómetros para encontrar una cultura ajena, (que tal vez no nos ofrece un grado suficiente de desconocimiento). Por eso, detrás del tono aparentemente futurista del argumento de Augé se esconde cierta nostalgia por el nomadismo de la «bella época». De manera que sería prudente mantener reservas con respecto a su optimismo. En todo caso, lo importante es el hecho de que Augé sostenga la posibilidad del nomadismo a pesar de la transformación social que lo desfavorece.

Por otra parte, Guy Debord define su propio método de desplazamiento con el término de *dérive* como una práctica opuesta al viaje y el paseo tradicionales.

Entre les divers procédés situationnistes, la *dérive* se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de *dérive* est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade.<sup>384</sup>

Por el momento, no entramos en los detalles (lo haremos más adelante), y nos limitaremos a comentar algunos aspectos teóricos. En el nivel teórico, la *dérive* se puede entender como una práctica especializada en nomadismo del concepto más global *détournement*, que consiste en la deliberada malinterpretación de fenómenos familiares y cotidianos<sup>385</sup>. En el caso de la *dérive*, su intención de deformar la realidad plasma en

---

<sup>384</sup> Guy Debord, *Op. cit.*, pág. 251.

<sup>385</sup> Simon Sadler dice: «*Détournement* can be translated most simply as “diversion,” though at the loss of the nuances encoded in the original French— “rerouting,” “hijacking,” “embezzlement,”



cierto control autoimpuesto que contrasta con el «dejar hacer» de la *flânerie* y el automatismo surrealista. Como sostiene Sadie Plant, «[a] diferencia del automatismo de los surrealistas, la *dérive* no tenía que ver con rendirse a los dictados de la mente inconsciente o de la fuerza irracional<sup>386</sup>». Al hablar de la urbanización arquitectónica, hemos comentado que la arquitectura por sí misma no es capaz de resistir a la interferencia de la institución. Dicho de otro modo, la ciudad sobremoderna, con su estructura y edificación, aparece como un manual de instrucciones escrito por las manos de la autoridad. Pero dicha situación no nos impide «malinterpretarlo» para evitar nuestra participación inconsciente al espectáculo social. Por eso, la *dérive* pueda ser una nueva estrategia potencial para la rebeldía cotidiana contra la cotidianeidad, capaz de aprovechar incluso la realidad espectacular donde abundan las imágenes y mercancías que transmiten discursos e ideologías a través del consumo.

El soporte teórico de la *dérive* no es solo el *détournement*. Según Bruce Bégout, el nomadismo situacionista se realiza no solo a través de la distorsión de lo familiar, sino también a través de su complemento, que es el *retournement*.

Le proche et le lointain s'entremêlent [dans la ville]. Ce qui est familier s'éloigne dans l'invisibilité du trop évident, ce qui est étranger se rapproche de manière inquiétante dans la proximité suffocante de l'obscur. Dans ces conditions, le nomade, le flâneur, le dériveur tentent de retrouver, sous l'altérité des phénomènes urbains, les présences indicielles de ce qu'ils connaissent. Leur tâche ne consiste pas uniquement à *détourner* le bien connu vers l'insolite (les techniques du dépaysement que possède, sur le bout des doigts, le flâneur), mais aussi inversement, à *retourner* l'inconnu vers ce qui fait sens, à discerner dans la confusion sauvage des villes des éléments sensés qui les intéressent.<sup>387</sup>

Bégout pone más énfasis en el reconocimiento del sentido en lo desconocido que la búsqueda de lo insólito en la familiaridad en tanto que tarea del nomadismo urbano en general, incluso la *flânerie* y la *dérive*. Interpretándolo literalmente, surge una duda:

---

“misappropriation,” “corruption,” all acts implicit in the situationist use of society’s “preexisting aesthetic elements” ». Simon Sadler, *Op. cit.*, pág. 17. Pero es una técnica, sobre todo, semiótica. Tiziana Villiani afirma: «Le détournement signifie en même temps : déviation, soustraction, glissement, mais le détournement est surtout une subversion de la langue». Tiziana Villiani, «Cartographies des dérives» en *Les situationnistes en ville* (Gollion: Infolio, 2015), pág. 76.

<sup>386</sup> Sadie Plant, *Op. cit.*, pág. 99.

<sup>387</sup> Bruce Bégout, *Suburbia* (París: Inculte, 2013), pág. 119.

¿todavía queda algún margen «desconocido» en las ciudades (villes) para proyectarlo «inversamente» hacia el mundo de sentidos? La respuesta es negativa, como ya hemos comentado antes. Si nos limitamos exclusivamente a la práctica del nomadismo *estrictamente urbana*, es poco probable que podamos llevar a cabo el *retournement*. Y esta inviabilidad no cambia, aun incluyendo las zonas rurales. Hoy en día, ni en la ciudad ni en el campo existe lo verdaderamente desconocido. Sin embargo, es probable que Bégout suponga algo más amplio cuando habla de las ciudades: ciudades que incluyen la zona suburbana. En realidad, la zona suburbana tampoco está a salvo de la lógica de la espectacularización. Su función en el sistema del espectáculo es bastante parecida a la de los espacios marginales de la zona urbana como el metro, las calzadas o el autobús en la ciudad: la logística en general. La diferencia consiste en el grado de «lo conocido» de los signos reconocibles que hay en estos dos espacios. En el caso de la suburbia no existe casi ningún signo reconocible. En cierto sentido, se la puede interpretar como una tabla rasa semiótica que no lleva ningún mensaje discursivo, por su austeridad de dedicarse solo a su función. Pero, justamente por eso, podemos *escribir* nuestras palabras subjetivas al naufragar en ella. El análisis concreto de este espacio contiguo de la zona urbana lo haremos más tarde. Por el momento, lo importante es que podamos tener cierta esperanza en la posibilidad de que la zona suburbana sea el último paraíso de los *flâneurs*, donde no necesitan modificar mucho su método tradicional.

En resumen, hay dos posibles soluciones para practicar la estética neofantástica en nuestra época sobremoderna: una es *détourner* nuestra cotidianeidad espectacularizada dentro de la zona urbana. La otra es descubrir la zona suburbana, el desierto de la cotidianeidad semiótica, en el que intentamos *retourner* significados conocidos. Y, como es natural, estas dos retóricas se pueden plasmar en varias formas de práctica. En este ensayo, enfoquemos, sobre todo, el método familiar para nosotros, el nomadismo.

#### **4-2-4. Punto de partida para la Revolución «neofantástica» de Cortázar**

Ahora bien, volvamos la mirada hacia la literatura. Como es bien sabido, el nomadismo era siempre una de las fuentes más fructíferas de la imaginación literaria,

que ofrecía gran éxito a numerosas obras maestras como *La Odisea* o *La vuelta al mundo en ochenta días* y llegó a elaborar la literatura de la *flânerie* en la modernidad. Sin embargo, es muy probable que la representación literaria del nomadismo sufra cierta transformación al compás de la modificación conceptual que hemos visto más arriba. De hecho, hay diversos autores que captan este fenómeno social e intentan adaptar el método tradicional al nuevo ámbito. Julio Cortázar también es uno de ellos, con sus obras poco convencionales como *Los autonautas de la cosmopista* o *La vuelta al día en ochenta mundos* donde se representa la práctica de nuevos nómadas. A partir de aquí observaremos esta característica y la posibilidad de nuevas formas del nomadismo literario como una estética «neofantástica» puesta en práctica, a través del análisis de las obras cortazarianas.

*Los autonautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París ~ Marsella* es un libro de viaje insólito en que Cortázar y la coautora, Carol Dunlop, viajan desde París en un coche a través de la autopista, avanzando dos paraderos cada día y sin salir de ella a lo largo de un mes hasta que lleguen a Marsella. Es una práctica aventurada que nos muestra diversos aspectos del nomadismo contemporáneo. Además, los autores nos ofrecen pistas para entender su planteamiento acerca del nomadismo, aunque de una manera no explícita. Por ejemplo, véase el fragmento siguiente:

Los grandes paraderos con una estación de servicio, una tienda y casi siempre un restaurante, ven nacer cada noche una pequeña ciudad efímera, cambiante, que sólo existirá una vez para ser sustituida por otra similar pero diferente al otro día. De pronto la ciudad está completa, y es la ciudad más internacional del mundo, con casas búlgaras, francesas, alemanas, españolas, griegas, belgas, casas profundas con inscripciones o grandes telas bajo las cuales se guarece el misterio; casas de muchas piezas, con cocinas, baños, televisión, luces; casas donde habita una pareja o un hombre o una mujer solos, a veces perros, a veces niños, y siempre hornillos de butagás, botellas de vino y cerveza, perfumes de sopa o de papas fritas.<sup>388</sup>

El azar de la construcción de la ciudad fantasmagórica nos hace asistir a encuentros casuales pero que forman parte del código, como hace un par de días cuando vimos a la joven pareja de

---

<sup>388</sup> Julio Cortázar & Carol Dunlop, *Los autonautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París ~ Marsella* (Buenos Aires: Alfaguara, 2008), pág. 246-247.

camioneros [...] Todo eso duró muy poco, un horario tiránico les impedía formar parte de la ciudad nocturna, [...] <sup>389</sup> (El subrayado es mío.)

Son fragmentos citados de un capítulo titulado «La noche del paradero», en que el conjunto de viajeros con sus coches se compara metafóricamente con la ciudad. Si tenemos en cuenta que Cortázar era un cosmopolita que trabajaba en la UNESCO como traductor, no es extraño que preste tanta atención a las nacionalidades de los coches e imagine una comunidad utópicamente internacional en los paraderos. Sin embargo, su calificación poco corriente para describir los parkings, empleando términos como «fantasmagórica» y «nocturna», insinúa que la ciudad a la cual se refiere aquí no es la común, sino algo que tiene que ver con la oscuridad efímera que tantas veces el escritor narra en sus diversos cuentos. Si es así, valdrá la pena comenzar por analizar lo que Cortázar llama «la ciudad», cuya noción en los fragmentos citados solo se adivina, para que entendamos mejor su novedoso planteamiento nómada, puesto que el nomadismo nuevo nació por la necesidad de superar el límite de la ciudad espectacularizada.

#### **4-2-5. La ciudad soñadora de 62 *Modelo para armar***

Como en los fragmentos citados, cuando Cortázar dice «la ciudad», a menudo parece referirse a algo diferente de lo que imaginamos con esta palabra, aunque el escritor no suele explicar su noción explícitamente salvo en una excepción: *62 Modelo para armar* (1968). En esta novela excepcional, «la ciudad» es uno de los elementos más fundamentales que se define tanto a través de la boca del narrador como con las palabras explicativas del autor mismo. Citemos su comentario en una entrevista con Omar Prego Gadea:

Su escritura [de *62 Modelo para armar*] fue difícil porque los personajes están movidos por fuerzas que no son las fuerzas de la psicología. Se mueven, forman una constelación que está regida por elementos que no se puede [sic.] explicar racionalmente, como no se explica La Ciudad, ese lugar en

---

<sup>389</sup> *Ibid.*, pág. 247.

el cual ellos pueden encontrarse a pesar de estar en lugares diferentes.<sup>390</sup>

Según sus palabras, «la ciudad» es un lugar de encuentro que anula el obstáculo de la distancia. De hecho, se pueden hallar numerosas escenas de encuentros imposibles en la novela. Por ejemplo, veamos uno de los clímax de esta obra: cuando Juan, el doble del autor, que hace la estancia de trabajo en Viena, y Tell, una amiga danesa que se encuentra con él, persiguen a medianoche como si fueran espías a una misteriosa huésped del hotel que se llama Frau Marta, personaje vampírico que se asocia con Erzsebet Bathory, que invade la habitación de una chica inglesa dormida con una linterna en una mano para chuparle la sangre, según la opinión de Tell. De repente, Juan entra en un lugar misterioso, que se puede identificar como «la ciudad», donde sube a un tranvía bonaerense hacia la calle Veinticuatro de Noviembre, que existe en Buenos Aires, para buscar sin motivo explicable a Héléne, el ídolo de su amor perdido, mientras que Tell se pierde. Entre tanto, Juan en el tranvía ve a Héléne desde lejos confundida entre la muchedumbre, por lo que acaba por perderla de vista y vuelve del otro mundo a Viena renunciado a reencontrarla. En este momento, a Héléne, que está en su piso en París tomando coñac con Celia, niña que se ha fugado de casa, de pronto le da sueño y empieza a adormecerse. La descripción se vuelve confusa con una imagen misteriosa de hotel con balcones protegidas por cañas y ascensores que zigzaguean. En seguida, cuando las dos se acuestan, Héléne se da cuenta de que tiene una cita con Juan a la calle Veinticuatro de Noviembre y la narración describe el paisaje visto desde el tranvía, a menudo interrumpida por los diálogos de Celia, que no deja de lloriquear. Por otra parte, Marrast, escultor vanguardista en un pub londinense, recuerda su último encuentro con Juan en «la ciudad» cuando lo vio saltando a un tranvía mientras aquel giró hacia un hotel de los balcones de cañas.

En fin, estas tres tramas de Viena, de París, y de Londres, que se narran alternativamente con párrafos fragmentados a menudo interrumpidas por otras anécdotas insertadas, insinúan que Juan y Héléne, a pesar de estar en distintos lugares, se encuentran misteriosamente en «la ciudad», aunque consiguen solamente verse desde lejos en un tranvía y Marrast testimonia el acontecimiento. A lo largo de la secuencia de

---

<sup>390</sup> Julio Cortázar & Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras* (Buenos Aires: Alfaguara, 2004), pág. 154.

estos acontecimientos, la narración vuelve repetidamente al mismo paisaje visto desde el tranvía, el hotel con balcones de cañas, los ascensores que zigzaguean y otros elementos que caracterizan la geografía de «la ciudad», que ya en las primeras páginas se revela en forma de poema:

Entro de noche a mi ciudad, yo bajo a mi ciudad  
donde me esperan o me eluden, donde tengo que huir  
de alguna abominable cita, [...]  
hay un canal que corta por el medio mi ciudad  
y navíos enormes sin mástiles pasan en un silencio intolerable  
[...]  
sé que primero habrá el mercado con portales y con tiendas de frutas,  
los rieles relucientes de un tranvía que se pierde hacia un rumbo  
donde fui joven pero no en mi ciudad, un barrio como el Once en Buenos Aires, un olor a colegio,  
paredones tranquilos y un blanco cenotafio, la calle Veinticuatro de Noviembre  
[...]  
mi ciudad es hoteles infinitos y siempre el mismo hotel,  
verandas tropicales de cañas y persianas y vagos mosquiteros y un olor a canela y azafrán,  
habitaciones que se siguen con sus empapelados claros, sus sillones de mimbre  
[...]  
y a veces es un ascensor, en mi ciudad hay tantos ascensores, hay casi siempre un ascensor  
donde el miedo ya empieza a coagularse, pero otras veces estará vacío,  
cuando es peor están vacíos y yo debo viajar interminablemente  
hasta que cesa de subir y se desliza horizontal, en mi ciudad  
los ascensores como cajas de vidrio que avanzan en zig-zag  
[...]  
O la variante, estar mirando mi ciudad desde la borda

del navío sin mástiles que atraviesa el canal, un silencio de arañas  
y un suspendido deslizarse hacia ese rumbo que no alcanzaremos  
porque en algún momento ya no hay barco, todo es andén y equivocados trenes,  
las perdidas maletas, las innúmeras vías  
y los trenes inmóviles que bruscamente se desplazan y ya no es el andén,  
hay que cruzar para encontrar el tren y las maletas se han perdido [...] <sup>391</sup>

En el poema pueden reconocerse aquellos elementos que rodean a los personajes del encuentro imposible. No cabe duda de que este espacio que canta el poema es donde se han metido Juan, Hélène y Marrast, uniéndose a pesar de estar en distintos lugares. Ahora bien, fijémonos en cada elemento que forma parte de «la ciudad». Primero, al leer el poema, uno se dará cuenta de que el paisaje de «la ciudad» se caracteriza con los símbolos del nomadismo: un canal con navíos, el tranvía, los hoteles, los trenes y maletas. De hecho, el mundo de *62 Modelo para armar* se ambienta en una atmósfera del nomadismo y la mayoría de los protagonistas viven una vida no sedentaria, muy adecuada a los individuos contemporáneos. Recuérdese cómo se califica al protagonista más importante, Juan: «el beduino polígloto, el intérprete trashumante <sup>392</sup>» que se precipita a «tomar un avión cada tres semanas rumbo a conferencias <sup>393</sup>». Evidentemente el autor construye, con cierto apego, la personalidad de Juan como modelo de individuo imprevisible, a salvo de lo preestablecido. La vida ideal que buscan los protagonistas es la libertad total frente a las convenciones. Por lo tanto, es lógico que todos ellos se parezcan, de alguna manera, a *hippies*, aunque el autor nunca los menciona en la novela. De hecho, los personajes parecen compartir diversos conceptos con el movimiento *hippie*: creen en el amor y la libertad, sienten inclinación por el nomadismo y el ocultismo <sup>394</sup>, rechazan lo preestablecido y combaten contra la autoridad. Además, ya

---

<sup>391</sup> Julio Cortázar, *Obras completas III* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004), pág. 654-658. Steven Boldy señala que la geografía de «la ciudad» que se describe aquí tiene que ver con las obras de Giorigio de Chirico. Steven Boldy, *The novels of Julio Cortázar* (New York: Cambridge University Press, 2010), pág. 143.

<sup>392</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 690.

<sup>393</sup> *Ibid.*, pág. 677.

<sup>394</sup> El interés por el fuerza oculta es evidente en *62 Modelo para armar* con el tema del vampirismo, que es uno de los símbolos maniersitas. La brusca revelación de Juan causada por la transformación de «un château saignant» en «un castillo sangriento» en las primeras páginas (*Ibid.*, pág. 635) es muy emblemática.

sabemos la simpatía de Cortázar por ese movimiento estadounidense, que se cristalizó en cuentos como «La autopista del sur».

Y por eso mismo, bajo el aparente rechazo de lo preestablecido, se detecta cierta nostalgia, exactamente como en el caso de los *hippies*. Por ejemplo, es muy probable que el tranvía en «la ciudad», que pasa por la calle Veinticuatro de Noviembre, provenga directamente de la propia experiencia nostálgica del autor, si se tiene en cuenta que en dicha calle estaba la escuela normal donde estudió Cortázar en su juventud<sup>395</sup>. Además, hoy en día el tranvía ya se ha convertido en un símbolo de la nostalgia de viejos y buenos tiempos tras su desaparición en diversas ciudades. Pero el síntoma de la nostalgia se puede percibir no solo en la presencia de los elementos nostálgicos sino también en la ausencia de la modernidad inconveniente en «la ciudad». Por ejemplo, es muy extraño que no aparezcan aviones en «la ciudad» a pesar de que Juan los toma con mucha frecuencia. De hecho, si existe algo en el mundo real que pueda proporcionar una experiencia parecida a la de «la ciudad», donde ocurren encuentros con distancia será, sin duda, el avión, que conecta los lugares lejanos con rapidez. Pero si se observa el poema titulado «Avión lleno de turistas yanquis», se entenderá bien la razón.

¡Viejas erráticas y divagantes,  
incontenibles mausoleos!

Tanta fealdad, tanta gallina superconcentrada  
en una agitación de permanente mala leche,  
no me gusta ese asiento, tráigame coca-cola,  
huele a cigarro, dónde está el retrete,  
horrendamente convencidas  
de lo que son y lo que pueden  
mientras ellos, maridos con chaleco,  
amortizar [sic] bosque de peladas y anteojos,

---

<sup>395</sup> Jorge R. Deschamps cita una afirmación de un amigo que asegura que Cortázar tomaba la línea 98 del tranvía, que aparece en un cuento, «Bestiario», para llegar a la escuela normal. Jorge R. Deschamps, *Julio Cortázar en Banfield: infancia y adolescencia* (Buenos Aires: Orientación Gráfica, 2004), pág. 76-77.



se mueven poco, es fácil ver  
que no son los que mandan  
ni en el avión ni en su país  
de enconadas harpías, de lechuzas  
hincadas en sus nidos  
empollando los dólares.<sup>396</sup>

Estas líneas revelan su furioso desprecio a los turistas modernos de la sociedad consumista, con la descripción más bien estereotipada de los «yanquis» y su evidente aversión a las mujeres banales, más que a los hombres igualmente banales. (Este es uno de los ejemplos de su tendencia machista que siempre provoca la crítica, aunque los «maridos» también son caricaturizados cruelmente en este caso). Pero es evidente que hay algo detrás del odio y el desprecio: el miedo a ser confundido por uno más de los consumistas de lo prefabricado. Como ya se ha mencionado, uno de los temas cortazarianos más frecuentes es el combate contra lo preestablecido. Pero delante del turismo contemporáneo, un nómada inevitablemente cae en la duda de que su experiencia, que debería ser privilegiada, no sea más que el consumo de la diversión preparada de la cual disfrutaban los conformistas de forma irreflexiva. Y, además, detrás de esta oferta de «bienestar», se asoma la sombra de la institución.

Este efecto secundario de la «sobremodernización» social es otro motivo de la nostalgia. Además, este fenómeno de la banalización puede ocurrir no solamente en el nomadismo, sino también en cualquier movimiento subversivo, que muchas veces acaba por incorporarse en el espectáculo social. Como lo adivinaban Marc Augé y Guy Debord, la subversión es, irónicamente, preconcebida en nuestra sociedad «sobremoderna». Esta es la razón por la cual los protagonistas cortazarianos no se pueden integrar en los movimientos rebeldes tales como el *hippie*, que al fin y al cabo no son más que una moda banal a pesar de compartir su ideal, como hemos analizado en el tercer capítulo<sup>397</sup>. En este sentido, la posición del autor es la de la élite «romántica» que niega la popularización del valor tradicional, aurático. En suma, a través de la lectura de «la ciudad», podemos adivinar el dilema en que se ve Cortázar: el dilema

---

<sup>396</sup> Julio Cortázar, *Obras completas IV* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005), pág. 695.

<sup>397</sup> Véase el apartado 3-7.

entre la rebeldía y la nostalgia, la masificación y el romanticismo.

«La ciudad», sin embargo, tiene diferentes facetas aparte del dilema estético, que nos permiten realizar otros análisis. De entrada, comencemos por pensar de dónde viene la idea de «la ciudad». En la entrevista con Omar Prego Gadea, Cortázar lo explica de la manera siguiente:

La Ciudad es una ciudad con características perfectamente definidas geográficamente, es una ciudad en la cual yo nunca he estado en esta vida despierto, no conozco ninguna ciudad —de las muchas que he conocido— que se parezca a esta. Es una especie de síntesis, hay algunos elementos que pueden provenir de ciudades “reales”.

Por ejemplo, hay una parte que puede hacer pensar en Venecia y otra parte que puede hacer pensar en Estambul. La diferencia es que yo sé cuándo estoy en La Ciudad porque reconozco cosas que ya he visto en sueños precedentes. En las otras ocasiones (yo sueño mucho) hay algo en el sueño que me dice que esa no es La Ciudad, que es una ciudad cualquiera.<sup>398</sup>

Según el autor, «la ciudad» proviene de su sueño especial, lo cual explica una serie de descripciones a simple vista extrañas. Por ejemplo, ahora se entiende por qué dice «Entro de noche a mi ciudad» en el primer verso del poema sobre «la ciudad»: es porque «la ciudad» es una especie de sueño. Miremos más ejemplos. El fragmento siguiente es un momento en que Hélène se va a la cama con Celia y entra en «la ciudad» para cumplir la cita con Juan.

En la oscuridad, Celia suspiró profundamente y Hélène la sintió estirarse con un blando abandono de gata. [...] apenas parecía posible [...] que el sueño hubiera entrado en un cuerpo mientras en el otro no había más que una amarga vigilia polvorienta, un cansancio sin respuesta, un paquete atado con un cordel amarillo y que pesaba más y más aunque lo apoyara sobre sus muslos, sentada en el tranvía que chirriaba y se movía como flotando en algo donde el silencio y el chirrido eran una misma cosa conciliable como también lo eran el plácido abandono en el asiento del tranvía y la ansiedad por llegar a la calle Veinticuatro de Noviembre donde la estaban esperando [...] y cuando llegara allí debería caminar con cuidado para no dar un paso en falso en la acera y caer a la

---

<sup>398</sup> Julio Cortázar & Omar Prego Gadea, *Op. cit.*, pág. 155-156.

calzada entre flejes herrumbrados y matas de pasto y los perros flacos lamiéndose los flancos de pelo apelmazado. Pero aún no llegaría a la cita porque otra vez escuchaba la respiración entrecortada de Celia, con los ojos abiertos en la repentina oscuridad escuchaba su aliento sin poder ya elegir entre continuar la marcha o quedarse ahí junto a Celia [...] <sup>399</sup>

El paisaje de «la ciudad» con los elementos conocidos y la descripción de Celia que está respirando a su lado se entrelazan como si Hélène vacilara entre «la ciudad» y el mundo real mientras se adormece. Fijémonos en el momento en que la conciencia de Hélène vuelve del tranvía a la respiración de Celia. La narración dice que «con los ojos abiertos en la repentina oscuridad escuchaba su aliento», lo que insinúa que Hélène había tenido los ojos cerrados justo hasta ese momento porque había soñado. En este fragmento, el onirismo está muy presente. Por otra parte, hay un ejemplo al revés. Recuérdese el hecho de que Juan pierda de vista a Tell al entrar en «la ciudad» persiguiendo a Frau Marta. Cuando vuelve Juan, Tell le confiesa: «No vi ningún tranvía <sup>400</sup>». Esto quiere decir que Tell no ha conseguido entrar profundamente en «la ciudad». La verdad, Tell es un personaje esencialmente incompatible con «la ciudad». Por lo tanto, aun en los pocos momentos en que Tell casualmente entra en «la ciudad», Juan siente una gran inquietud:

—No tenían nada que ver contigo, me inquietó que los dos hubiéramos estado en la ciudad, pensé que alguna vez podríamos encontrarnos allí, comprendes, en alguna de esas habitaciones o en la calle de las aceras altas, enredarnos en una de esas marchas, de esos infinitos desencuentros. Tú estás aquí, eres tan diurna <sup>401</sup>. (el subrayado es mío.)

Con las palabras de Juan, se puede deducir que su característica diurna es incompatible con «la ciudad», que se relaciona con el sueño, por lo tanto, con la nocturnidad. Muy al contrario. «La sombra de Hélène es más densa que las otras y más fría <sup>402</sup>» y, con esta oscuridad, puede entrar en «la ciudad» fácilmente. Esta insistencia en lo nocturno nos evocará inmediatamente la retórica de la nostalgia manierista, que daba notable preferencia a lo dionisiaco. Pero como hemos comentado, el sueño es algo ambiguo en

---

<sup>399</sup> Julio Cortázar, *Obras completas III* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004), pág. 775-776.

<sup>400</sup> *Ibid.*, pág. 793.

<sup>401</sup> *Ibid.*, pág. 684.

<sup>402</sup> *Ibid.*, pág. 694.

este respecto. Muchas veces el sueño se considera como una expresión de lo dionisíaco, como lo pensaba Gustav René Hock, pero también se puede clasificar en lo apolíneo, como lo hizo Nietzsche<sup>403</sup>. Ahora bien, si «la ciudad» tiene algo que ver con el sueño, naturalmente podemos dudar si «la ciudad» es una mera ilusión producida por el sueño de los personajes. Sin embargo, «la ciudad» se distingue del sueño rotundamente en la novela.

Y puesto que de sueños se trata, cuando a los tártaros les da por los sueños colectivos, materia paralela a la de la ciudad pero cuidadosamente deslindada porque a nadie se le ocurriría mezclar la ciudad con los sueños, que sería como decir la vida con el juego, se vuelven de una puerilidad que repugnaría a las personas serias.<sup>404</sup>

Esta distinción coincide con la afirmación del autor mismo antes citada de que, por una parte hay un sueño que es «la ciudad», y, por otra parte, otro que no lo es. «La ciudad» es un espacio onírico que no es el mero sueño<sup>405</sup>. Al mismo tiempo, el onirismo explica por qué Cortázar emplea el verbo «bajar» cuando los personajes entran en «la ciudad», como se ve en el primer verso del poema antes mencionado. Citemos la explicación propia del autor.

Yo digo “bajar” porque con ello me quiero referir a lo que ocurre en el sueño. Si querés expresar plásticamente la noción de dormir nunca decís “subir al sueño”, sino “bajar al sueño”, lo cual es muy justo como imagen, porque todas nuestras potencias inconscientes y subconscientes tendemos a imaginarlas debajo.<sup>406</sup>

«La ciudad» es un mundo en el que rigen la inconsciencia y el subconsciente, en el que los personajes se sumergen del mismo modo que en el sueño, pero que no debe confundirse con el mero sueño.

---

<sup>403</sup> Véase la pág. 170.

<sup>404</sup> Julio Cortázar. *Op. cit.*, pág. 663.

<sup>405</sup> Para María Dolores Blanco Arnejo, «La ciudad» es «el elemento más surrealista de la novela» y «un cajón de sastre para meter todo lo que no les resulta fácilmente explicable a los miembros de la zona». María D. Blanco Arnejo, *La novela experimental de Julio Cortázar* (Madrid: Pliegos, 1996), pág. 55-56. De hecho, lo onírico de «la ciudad» se puede considerar como herencia del Surrealismo, cuya relación veremos en la sección siguiente.

<sup>406</sup> Julio Cortázar & Omar Prego Gadea, *Op. cit.*, pág. 155.

#### 4-2-6. La definición de «la ciudad» y sus relaciones con otros movimientos estéticos

Hasta aquí hemos visto diversas facetas de «la ciudad» en *62 Modelo para armar*. Sin embargo, nuestro punto de partida era el misterioso uso del término «la ciudad» en la descripción de un parking en *Los astronautas de la cosmopista*. Por lo tanto, es necesario generalizar la definición de «la ciudad» para que se aplique a otras obras de Cortázar. Evidentemente, la definición ampliada tiene que ser deducida de «la ciudad» de *62 Modelo para armar*. Por otra parte, para que sea fructífera, hay que descartar los elementos demasiado particulares, tales como el tranvía bonaerense o el canal con navíos. Para satisfacer estos requisitos definamos «la ciudad» desde dos factores: «el túnel» y «el sueño».

El primer factor, «el túnel», conecta diferentes lugares que se separan con la distancia u otros tipos de barreras. Como hemos visto en *62 Modelo para armar*, la característica más destacada de «la ciudad» es el encuentro de los personajes que se quedan en distintos parajes aislados, como si pasaran por un túnel imaginario. Por ejemplo, en el caso del encuentro de Juan y Hélène, un hotel en Viena y un piso en París se conectan misteriosamente a «la ciudad» con el paisaje que parece a Buenos Aires. Como Cortázar dice en la entrevista citada, «la ciudad» es «una especie de síntesis» de diversos lugares reales<sup>407</sup>, pero la imaginamos sintetizada con redes de numerosos túneles por donde pasan los personajes. En consecuencia, «la ciudad» se puede dividir en dos partes diferentes: por una parte, hay fragmentos recortados de los lugares reales tales como Viena, París y Buenos Aires. Por otra, los túneles como espacio de tránsito. «La ciudad» no es una ciudad cualquiera. No obstante, esta constitución de «la ciudad» por dos elementos no es monopolio de Cortázar. Véase la ilustración siguiente que se titula «The Naked City» (Fig. 7).

---

<sup>407</sup> Véase el texto citado núm. 398.

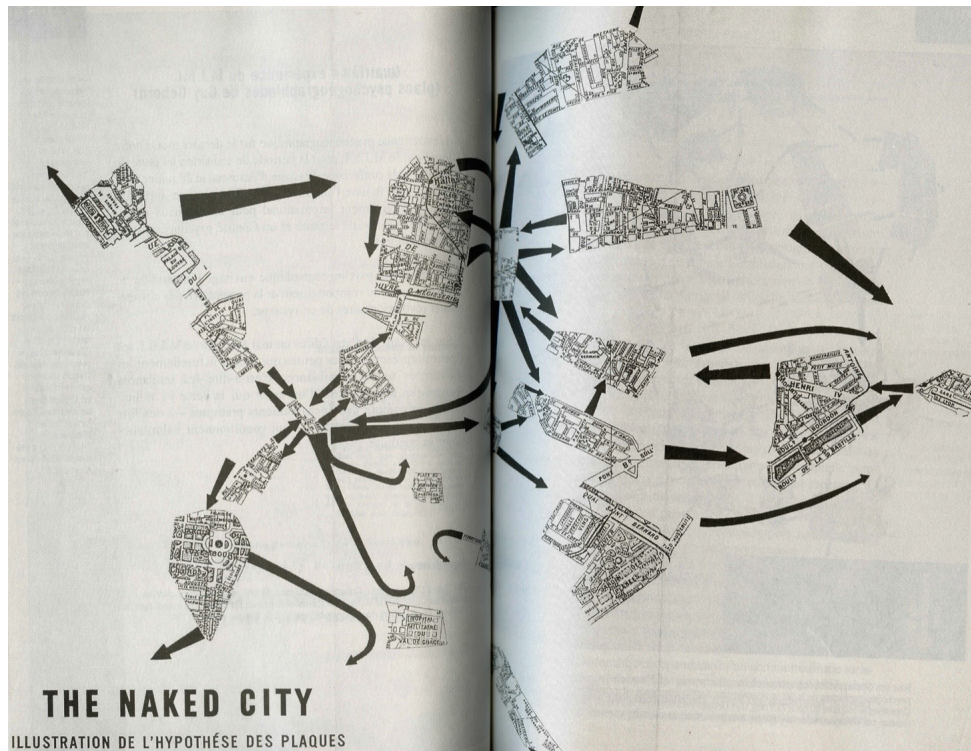


Fig. 7. Guy Debord, «The Naked City»<sup>408</sup>

Es un mapa «psicogeográfico» dibujado por Guy Debord. El situacionista explica su planteamiento de la manera siguiente:

Sur les plans de Paris édités en mai 1957 par le M.I.B.I. [Movimiento Internacional para Bauhaus Imaginista] les flèches représentent des pentes qui relient naturellement les différentes unités d'ambiance ; c'est-à-dire les tendances spontanées d'orientation d'un sujet qui travers ce milieu sans tenir compte des enchaînements pratique — à des fins de travail ou de distraction — qui conditionnent habituellement sa conduite.<sup>409</sup>

La semejanza geográfica entre «la ciudad» cortazariana y «The Naked City» de Debord es obvia, aunque hay una diferencia de escala entre «The Naked City» como síntesis de rincones parisienses y «la ciudad» que se expande hacia el mundo incluyendo lugares lejanos como Viena y Buenos Aires. Ambas se componen de unos barrios recortados y conductos que los unen por donde se deslizan sujetos. ¿Pero, cómo es posible que los

<sup>408</sup> Guy Debord, *Op. cit.*, pág. 290-291.

<sup>409</sup> *Ibid.*, pág. 289.

dos artistas lleguen a concebir una idea casi idéntica? Hasta donde se sabe, Cortázar nunca ha mencionado a Guy Debord ni su movimiento situacionista. Sin embargo, su falta de referencia explícita no quiere decir necesariamente que Cortázar no los conociera. Bernat Castany Prado dice: «Que no los conociese es totalmente inverosímil, ya que coincidió con ellos en París, donde participó activamente en el vanguardismo literario y político, como muestran sus contactos con el grupo OULIPO (*Ouvroir de Littérature Potentielle*)<sup>410</sup>». Por lo tanto, es posible que los conceptos situacionistas ejerzan alguna influencia significativa sobre las obras cortazarianas. De hecho, Castany Prado afirma que «Cortázar se está sumando, evidentemente, al proyecto situacionista de «revolución de la vida cotidiana»<sup>411</sup>» en *Historias de cronopios y de famas*, aunque «las partes más explícitamente marcadas por el Situacionismo sean las menos afortunadas literariamente<sup>412</sup>». Así que no se puede negar la posibilidad de que Cortázar conociera «The Naked City», aunque no hay ninguna manera de comprobarlo. Por otra parte, sería inútil acusarlo de plagio porque lo más posible es que el escritor argentino pudiera atribuir «dichas ideas al espíritu de la época más que a un movimiento en concreto<sup>413</sup>», según las palabras de Castany Prado. De manera que no es suficiente solo detectar la semejanza entre dos obras, sino que será necesario profundizar en su análisis hasta descubrir «el espíritu de la época». Por supuesto, la clave de nuestro análisis son los dos componentes que forman parte tanto de «la ciudad» como de «The Naked City». Si se revisa la ilustración de Debord, uno se dará cuenta del contraste entre los pedazos de la ciudad de París y las flechas insulsas que señalan nada más que la dirección del desplazamiento. Es como si fuera un mapa de desierto por donde pasan numerosas rutas con pocos estímulos para los nómadas, marcadas con las flechas, que conectan los oasis aislados que corresponden a los fragmentos sustanciales con calles y edificios. Del mismo modo, el espacio donde ocurre el encuentro en «la ciudad» es siempre un fragmento recortado de algún lugar real, tal como un barrio bonaerense con el tranvía, mientras que la transición a través de «el túnel» es un evento momentáneo sin estímulo para los personajes, como una ruta en pleno desierto. Por lo tanto, se solucionará el misterio si revelamos qué son «la ruta en desierto» y «el oasis» (dicho de otra manera,

---

<sup>410</sup> Bernat Castany Prado, «Julio Cortázar y el situacionismo» en *A través de la vanguardia hispanoamericana* (Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2011), pág. 538.

<sup>411</sup> *Loc. cit.*

<sup>412</sup> *Ibid.*, pág. 544.

<sup>413</sup> *Loc. cit.*

«el túnel» y «los lugares reales» en la «ciudad») de la contemporaneidad. Véase la definición de «lugares» y «no lugares» de Marc Augé.

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos [...]<sup>414</sup>

Según la definición por Augé, «el oasis», tal como aquellos terrenos con el tranvía bonaerense y con los hoteles reconocibles en «la ciudad», se clasifica evidentemente como lugar. Además, estos paisajes en «la ciudad» tienen que ver con su nostalgia y su propia experiencia como ya hemos visto. Por lo tanto, son lugares de identidad también para el autor mismo. La cuestión es si «la ruta en desierto» realmente se puede clasificar como no lugar, porque a simple vista, hay una gran diferencia entre la experiencia en el no lugar que Augé sugiere y la vacuidad de «la ruta en desierto» que muestran el mapa psicogeográfico de Debord y «la ciudad» cortazariana. Citando un ejemplo de los viajeros, Marc Augé afirma que la experiencia del no lugar está llena de imágenes (pero prefabricadas para su consumo) en las cuales uno se reconoce sí mismo:

Asaltado por las imágenes que difunden con exceso las instituciones del comercio, de los transportes o de la venta, el pasajero de los no lugares hace la experiencia simultánea del presente perpetuo y del encuentro de sí. Encuentro, identificación, imagen: ese elegante cuadragenario que parece experimentar una felicidad inefable bajo la mirada atenta de una azafata rubia, es él; ese piloto de mirada segura que lanza su motor de turbinas sobre no se sabe qué pista africana, es él [...]<sup>415</sup>

Lo que aquí dice Augé con cierto cinismo nos hace recordar el «Avión lleno de turistas yanquis», el poema de Cortázar que se ha comentado más arriba. Por lo visto, los no lugares para Augé son numerosos espejos que multiplican la identidad del individuo ilusionándolo para acabar por incorporarlo en la masa consumista. De hecho, Augé dice que «[l]a sobremodernidad (que procede simultáneamente de las tres figuras del exceso

---

<sup>414</sup> Marc Augé, *Los no lugares: espacios del anonimato* (Barcelona: Gedisa, 2008), pág. 83.

<sup>415</sup> *Ibid.*, pág. 108.



que son la superabundancia de acontecimientos, la superabundancia espacial y la individualización de las referencias) encuentra naturalmente su expresión completa en los no lugares<sup>416</sup>». En una palabra, el no lugar es donde uno se expande infinitamente hasta desvanecerse con la superabundancia de la experiencia ilusoria. Si es así, es aparentemente lo contrario de «la ruta en desierto» que carece de estímulos atractivos y de reconocimientos tranquilizadores. Sin embargo, ¿esta experiencia con los espejos que reflejan cualquier cosa será tan diferente que lo que experimentaría con los que no reflejen nada? Robert Smithson, pionero del Land Art, revela dos facetas contrarias de un mismo material cristalino en el uso arquitectónico al analizar lo ultramoderno de los años treinta, que debe equivaler al término «la sobremodernidad» de Augé, aunque esta abarca un alcance más amplio.

The Ultramodern of the 'thirties transcends Modernist 'historicistic' realism and naturalism, and avoids the avant-garde categories of 'paintings, sculpture, and architecture.' [...] For the 'thirties are built on *ideas* that could only have originated in the illusory depths of The Mirror of Mirrors. And as everybody knows, the mirror is a symbol of illusion, as immaterial as a projected film. [...] Tarnished reflections are all that remain of the 'thirties. [...] The overuse of the mirror turned buildings, no matter how solid and immobile, into emblems of nothingness. [...] The 'window' and the 'mirror' are secret shares of the same elements. The window contains nothing, while the mirror contains everything.<sup>417</sup>

Desde este punto de vista, no hay diferencia en el fondo entre el exceso de la experiencia y la carencia de estímulos o la sumersión en la masa banal y la soledad total sin ningún espejo. Ambos son diferentes síntomas de un mismo fenómeno contemporáneo: la experiencia de perder la identidad tradicional. Por otra parte, Smithson afirma que «los artistas de hoy en día [en el momento de 1967] intentan referirse a nada con sus obras mientras que el arte de los años treinta parecía referirse a todo<sup>418</sup>». Por lo visto, su afirmación parece acertada: hoy en día, la experiencia de encontrarse en el desierto semiótico parece prevalecer sobre el exceso de la experiencia

---

<sup>416</sup> *Ibid.*, pág. 112.

<sup>417</sup> Robert Smithson, *Robert Smithson: The Collected Writings* (Berkeley: University of California, 1996), pág. 63-64.

<sup>418</sup> «Today's artist tries [*sic.*] to make his art refer to nothing, while the art of the 'thirties seemed to refer to everything». *Ibid.*, pág. 63.

y la multiplicación ilusoria de la identidad en el campo artístico. Por ejemplo, Bruce Bégout descubre un fenómeno parecido en los nómadas de «la suburbia». Él explica su característica libre y inquietante:

En los *suburbs*, el nómada motorizado no pretende su propia disolución ni la de sus soportes habituales. Perdido, desvanecido, extraviado ya, responde simplemente a una pulsión cinética sin intención. [...] el nómada motorizado es lanzado a un mundo profundamente desconocido, del cual se siente inmediatamente excluido. Estupefacto, se entrega continuamente a un universo extraño, indiferente u hostil.<sup>419</sup>

L'angoisse de l'homme suburbain devant les espaces infiniment désolés de la banlieue infinie correspond en effet, traits pour traits, au sentiment inquiétant de perte de la position centrale de l'homme dans un monde non géocentrique.<sup>420</sup>

La característica inquietante de la suburbia bajo el ambiente desolado e indiferente que Bégout presenta en estos fragmentos parece compartir la misma sensación con las flechas en «The Naked City» de Debord así como «los túneles» de «la ciudad» cortazariana: la ansiedad causada por la falta de referencias que impulsa a los nómadas hacia «el oasis» de señales conocidas. Por otra parte, la definición del no lugar por Augé debe incluir la suburbia, que también es «un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico», aunque él mismo pone énfasis solo en el exceso de la experiencia en el mundo contemporáneo. Los no lugares pueden encarnar tanto en espejos innumerables como en un cristal transparente. En suma, la composición geográfica de «la ciudad» cortazariana, así como la psicogeografía de «The Naked City», proviene del «espíritu de la época», por así decirlo, fermentado en un mundo donde «todo lo que modificó profundamente el modo de vida occidental apareció en la suburbia<sup>421</sup>» como dice Bégout, y surgió el concepto del no lugar. En resumen, una parte importante de «la ciudad» cortazariana consiste en los espacios marginales de la logística para el espectáculo social, nuevo campo del nomadismo neofantástico que descubrieron sus contemporáneos vanguardistas, junto

---

<sup>419</sup> Bruce Bégout, *Lugar común: el motel americano* (Barcelona: Anagrama, 2008), pág. 90.

<sup>420</sup> Bruce Bégout, *Suburbia* (París: Inculte, 2013), pág. 26.

<sup>421</sup> «[...] depuis la fin de la seconde guerre mondiale, tout ce qui a modifié en profondeur le mode de vie occidental est apparu dans la suburbia». *Ibid.*, pág. 14.

con los símbolos nostálgicos que crean el toque fantasmagórico. Dicho de otro modo, «la ciudad» es un ejemplo de la orientación neofantástica de la época, al menos en parte.

Volvamos a la definición de «la ciudad». El otro factor que tenemos en cuenta es «el sueño», con la inconsciencia y la subconsciencia. Como el autor mismo revela, el planteamiento de «la ciudad» proviene de su propio sueño. Es bien sabido que el ambiente onírico es uno de los elementos más frecuentes en las obras cortazarianas y, en efecto, Evelyn Picon Garfield señala la presencia continua de la dicotomía vigilia-sueño en ellas y la invasión inquietante de lo onírico en la vigilia, del mismo modo que sucede en el Surrealismo, en que los dos lados divididos se tienen que unir como los vasos comunicantes para llegar a lo absoluto<sup>422</sup>. Si tenemos en cuenta este argumento, la coincidencia de metáforas de André Breton y Cortázar sobre el mecanismo de la interacción humana nos parecerá significativo. En *Les vases communicants* Breton dice:

Il faut que l'un se sépare de lui-même, se repousse, se condamne lui-même, qu'il s'abolisse au profit des autres pour se reconstituer dans leur unité avec lui. Ainsi l'exige dans sa complexité le système de roues dentées intérieures qui commande le mouvement, le jeu de soleils séquents dont l'un, sans éveiller tous les autres, ne livre pas une parcelle de sa lumière.<sup>423</sup>

Breton requiere a todo individuo que se abstenga de sí mismo, puesto que la sociedad es algo así como un mecanismo preciso del conjunto de estrellas, cada una de las cuales no puede emanar luz sin activar todas las otras. Y la presencia de la retórica científicista es visible en su metáfora «el sistema de engranaje». Es algo parecido a la lógica de la *flânerie* benjaminiana, que consideraba «la mecánica de la Naturaleza» como fuente de toda la maravilla, y por tanto, esperaba que el «dejar hacer» permitiera a la Naturaleza realizarse en plenitud.<sup>424</sup> Ahora bien, recuérdese la explicación del autor argentino de *62 Modelo para armar* realizada en la entrevista con Prego Gadea.

Su escritura [de *62 Modelo para armar*] fue difícil porque los personajes están movidos por fuerzas que no son las fuerzas de la psicología. Se mueven, forman una constelación que está regida por

---

<sup>422</sup> Léase el capítulo «La realidad dual» de *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*. Evelyn Picon Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* (Madrid: Gredos, 1975), pág. 11-72.

<sup>423</sup> André Breton, *Œuvres complètes II* (París: Gallimard, 1992), pág. 198.

<sup>424</sup> Véanse las pág. 245-246.

elementos que no se puede [sic.] explicar racionalmente, como no se explica La Ciudad, ese lugar en el cual ellos pueden encontrarse a pesar de estar en lugares diferentes.<sup>425</sup> (el subrayado es mío.)

La semejanza entre los dos autores es evidente con el uso de la metáfora del sistema sideral cuando explican el mecanismo social.<sup>426</sup> Sin embargo, cabe poner en duda la comprensión ingenua de que su uso de lo onírico sea también un mero producto del *espíritu de la época*, puesto que, por lo visto, el situacionista, contemporáneo suyo que se considera como heredero del Surrealismo, ya no creía en la eficacia del sueño. Bruce Bégout afirma que, para la práctica de la *dérive* situacionista, «el sueño mismo ya no tiene el aura de un acceso privilegiado a la esencia oculta de las cosas. A los ojos de Debord, la conciencia onírica debe dejar su lugar a la conciencia reflexiva<sup>427</sup>». Además, no solo los situacionistas mostraban desconfianza hacia el misticismo excesivamente romántico de los surrealistas. Por ejemplo, Robert Smithson dice en el artículo que se ha citado más arriba que «sería un error terrible considerar el ultramodernismo en términos del Surrealismo o el psicoanálisis existencial<sup>428</sup>». Aunque el texto trata sobre un movimiento de los años treinta, este comentario no habría surgido hasta que no hubiera comenzado a desconfiar de todo lo romántico que hay en el Surrealismo. Pero, si se lo considera detenidamente, es muy lógico que los exploradores de la suburbia renuncien al misticismo, donde no se encuentran falsos sueños consumibles que abundan en la ciudad, sino solo la desnuda y cruda materia prima. (No hará falta decir que Smithson es también pionero de la suburbia por ser pionero del Land Art). Tampoco existe el Absoluto que supone Evelyn Picon Garfield, donde se funden las contradicciones que anhelan tanto los surrealistas como Cortázar<sup>429</sup>. Como dice Bégout, «el espacio suburbano contemporáneo, que hace antiguas afueras de territorios autónomos, representa así la proyección del universo infinito de Giordano Bruno sobre el sol terrestre: la ilimitación, la ausencia de centro, el valor igual e indiferente de los lugares,

---

<sup>425</sup> Julio Cortázar & Omar Prego Gadea, *Op. cit.*, pág. 154. Es el mismo fragmento que la cita núm. 390.

<sup>426</sup> «No se puede explicar racionalmente», porque es un fenómeno que sigue la Teoría del caos, según la cual la previsión del futuro en ciertos sistemas complejos es extremadamente difícil. Es decir, es muy científica esta frase.

<sup>427</sup> «Le rêve lui-même n'a plus l'aura d'un accès privilégié à l'essence cachée des choses. Aux yeux de Debord, la conscience onirique doit laisser la place à la conscience réfléchie». Bruce Bégout, *Op. cit.*, pág. 69.

<sup>428</sup> «It would be grossly wrong to consider the Ultramoderne in terms of Surrealism or existential psychoanalysis». Robert Smithson, *Op. cit.*, pág. 65.

<sup>429</sup> Evelyn Picon Garfield, *Op. cit.*, pág. 73-74.

la dispersión y el vagabundeo<sup>430</sup>». Por lo tanto, el uso explícito del elemento surrealista en *62 Modelo para armar* es algo excepcional. Tal vez sea posible captar cierta nostalgia en este acto, puesto que Cortázar se atreve a optar por un elemento que en cierto modo ya está perdiendo su eficacia.

En suma, ya tenemos la definición de «la ciudad» generalizada: es un espacio de encuentro con «el túnel» y «el sueño». Curiosamente, es una combinación del *espíritu de la época* más vanguardista y la nostalgia soñadora. O, mejor dicho, una mezcla de la orientación neofantástica y la orientación fantástica clásica. Por eso mismo, «la ciudad» tiene valor particular como un producto de la etapa de transición que marca un período tanto en el conjunto de obras cortazarianas como en la historia estética del mundo. Ahora bien, ha llegado el momento de solucionar el misterio por donde hemos comenzado nuestra reflexión sobre «la ciudad»: ¿por qué en *Los aeronautas de la cosmopista* Cortázar (y su coautora) metaforizan el paisaje nocturno del paradero con la expresión «la ciudad fantasmagórica» y «la ciudad nocturna»? Porque es «la ciudad» según nuestra definición. Primero, recuérdese el hecho de que los autores señalan que los coches que se unen en el parking tienen diferentes nacionalidades en las placas de matrícula. Los viajeros en el parking vienen a encontrarse desde distintos lugares a través de autopistas como «el túnel», que salvan las distancias y cruzan las fronteras. Segundo, su encuentro por la noche es efímero como si fuera un sueño, porque al día siguiente cada uno reanudará su viaje hacia rumbo diferente.

#### **4-2-7. La ciudad en construcción: cuentos de Cortázar**

Por lo visto, lo que atrae más a los lectores de Julio Cortázar es el conjunto de sus cuentos «fantásticos», sobre los cuales abundan los estudios y las críticas. En nuestro ensayo también hemos examinado algunos de ellos desde el punto de vista del manierismo nostálgico de la postguerra. De modo que no tenemos ninguna intención de añadir algo más en respecto a este género más emblemático de la escritura cortazariana.

---

<sup>430</sup> «L'espace suburbain contemporain, qui fait des anciennes banlieues des territoires autonomes, représente ainsi la projection de l'univers infini de Giordano Bruno sur le sol terrestre : l'illimitation, l'absence de centre, la valeur égale et indifférente des lieux, la dispersion et l'errance». Bruce Bégout, *Op. cit.*, pág. 25.

Pero, justamente por este hecho de que los conozcamos bien, los podemos aprovechar como piedras de toque para probar la eficacia de nuestro nuevo concepto de «la ciudad», que hemos definido en la sección anterior. Para comenzar, lo aplicaremos a unos famosos cuentos «fantásticos» que el autor escribió en diversos momentos de su vida literaria para descubrir «la ciudad» oculta y analizar el proceso de su desarrollo conceptual. El primer cuento que trataremos es «Axolotl» (1954), recogido en *Final del juego*. La conciencia del narrador, tan fascinado por los axolotl en el acuario del Jardín de Plantes que comienza a frecuentarlo, acaba por entrar en el cuerpo de un axolotl a través del vidrio del acuario y se ve encerrado en él. Aplicado el concepto de «la ciudad», este fenómeno se puede interpretar como un ejemplo de paso por «el túnel» que conecta los dos lados del vidrio. Sin embargo, no se puede definir como «la ciudad» solo por la presencia de «el túnel». Por supuesto, el narrador no lo frecuenta soñando por la noche, como se deduce de las palabras del narrador: «Empecé a ir todas las mañanas, a veces de mañana y de tarde<sup>431</sup>». Por lo tanto, a simple vista, no parece que sea «la ciudad». Sin embargo, «el sueño» está presente en el cuento en cierto modo. Fijémonos en las frases siguientes:

Llegué a ir todos los días, y de noche los imaginaba inmóviles en la oscuridad, adelantando lentamente una mano que de pronto encontraba la de otro. Acaso sus ojos veían en plena noche, y el día continuaba para ellos indefinidamente. Los ojos de los axolotl no tienen párpados.<sup>432</sup>

Por una parte, el narrador sueña con los axolotl del acuario cada noche. Por otra, los días deben ser una noche interminable para los axolotl sin párpados, que no perciben la diferencia entre el día y la noche, ni siquiera cuando los visita el narrador al acuario por la mañana y por la tarde. Por lo tanto, aquí encontramos «la ciudad» con «el sueño», aunque no en su forma completa, puesto que lo que acontece no es el encuentro que hemos visto en *62 Modelo para armar*, sino una mera sustitución de conciencia entre el narrador y un axolotl. Si tenemos en cuenta que «Axolotl» es una obra que escribió Cortázar muchos años antes que *62 Modelo para armar*, será adecuado que nos limitemos a decir que es un prototipo de «la ciudad».<sup>433</sup>

---

<sup>431</sup> Julio Cortázar, *Obras completas I* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003), pág. 500.

<sup>432</sup> *Ibid.*, pág. 503.

<sup>433</sup> Sobre este cuento, Raúl Silva-Cáceres afirma que se trata de una proyección de la angustia que puede

A continuación, nos acercamos más a la época en que Cortázar publicó 62 *Modelo para armar*. El segundo cuento que se analiza aquí es «El otro cielo», recogido en *Todos los fuegos el fuego* (1966). Este cuento ya lo hemos leído en el tercer capítulo, así que omitamos entrar en los detalles de la historia. Solo recordemos que el narrador bonaerense vive dos vidas en Buenos Aires y París, yendo y viniendo a través del Pasaje Güemes que misteriosamente se conecta con la Galerie Vivienne en el París de otra época, donde se encuentra con parisienses. Aquí, la existencia de «el túnel» es evidente. Además, el narrador parece penetrar por este «túnel» misterioso siempre por la noche, a juzgar por la frase siguiente:

Mi novia, Irma, encuentra inexplicable que me guste vagar de noche por el centro o por los barrios del sur, y si supiera de mi predilección por el Pasaje Güemes no dejaría de escandalizarse.<sup>434</sup> (el subrayado es mío.)

Es curioso que aquí también se vea la continuidad del día y la noche, como ocurre en «Axolotl». El narrador dice:

[...] y ya entonces era sensible a ese falso cielo de estucos y claraboyas sucias, a esa noche artificial que ignoraba la estupidez del día y del sol ahí afuera.<sup>435</sup>

El pasaje cubierto del falso cielo de estucos es donde rige la noche a todas horas para que uno pueda soñar de día y de noche. Evidentemente, la ambientación del cuento es una reproducción de la ciudad del siglo diecinueve de la que habla Walter Benjamin, con el pasaje del cielo artificial y los picos de gas que lo iluminan donde el narrador practica la *flânerie*. Por otra parte, el vaivén del narrador a través de un reino del sueño es una metáfora de la práctica surrealista. De hecho, Evelyn Picon Garfield afirma que «[l]os vasos comunicantes de las dos realidades, cuyos límites se borran como en el

---

presentar la alteridad amenazante, pero al mismo tiempo dotada de poderes fascinantes, a través de una animalidad mitificada. Raúl Silva-Cáceres, *El árbol de las figuras: estudios de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar* (Santiago de Chile: LOM, 1997), pág. 66.

<sup>434</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 636.

<sup>435</sup> *Ibid.*, pág. 635.

ámbito del sueño, son el Pasaje de Buenos Aires y la Galerie Vivienne de París<sup>436</sup>», comparándolos con una observación de Louis Aragon acerca del Passage de L'Opera en *Le paysan de Paris*. En suma, «El otro cielo» es un ejemplo muy típico de «la ciudad», con un encuentro a través de «el túnel» en un ambiente onírico. Al mismo tiempo, la influencia persistente de corrientes anteriores tales como la *flânerie* o el Surrealismo revela que el autor todavía se conformaba con el marco estético preestablecido de la época.

Para acabar esta sección, veremos otro ejemplo con un toque distinto. Se trata de «Alguien que anda por ahí», que hemos leído en la primera parte de este capítulo desde el punto de vista político. Ahora lo descifraremos con respecto a «la ciudad». Recordemos concisamente su trama: Jiménez, un terrorista antirrevolucionario, desembarca inadvertido con una maleta llena de bombas en Cuba y prepara su operación en un hotel. Lo onírico comienza cuando despierta en la cama con una sensación oscura que ha interrumpido su sueño, y es el momento en que se ve sorprendido con un intruso siniestro a su lado que ha invadido su habitación cerrada con llave. Es un extranjero que había visto en el comedor, que luego resulta ser un compositor revolucionario. Jiménez, sin poder salir de «eso que no podía ser el sueño ni la vigilia<sup>437</sup>», muere estrangulado por el compositor. La presencia de «la ciudad» es muy evidente en este caso. El extranjero invade la puerta cerrada como si atravesara por «el túnel», llevando un aire macabramente onírico «que no podía ser el sueño ni la vigilia». Pero hay algo más. Si tenemos en cuenta que Cortázar se fija en las nacionalidades de los coches en «la ciudad» del parking, nos daremos cuenta de que es significativo que al intruso lo llamen «el extranjero» en el cuento. Lo que atraviesa él con «el túnel» no es solo la puerta cerrada con llave sino también la frontera, que está cerrada aún más estrictamente para Jiménez por su ideología, por lo cual tenía que pasarla de forma clandestina con una lancha. En suma, los dos personajes vienen a encontrarse en «la ciudad» desde distintos lugares atravesando la frontera cerrada, del mismo modo que Juan y Hélène entran a «la ciudad» desde Viena y París. Asimismo, «la ciudad» de este cuento perfora un hueco en la barrera que separa dos actitudes estéticas normalmente incompatibles: la del Romanticismo, que nació con la burguesía,

---

<sup>436</sup> Evelyn Picon Garfield, *Op. cit.*, pág. 38.

<sup>437</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 862.



y el compromiso artístico con la Revolución socialista. Ante la magia de «el túnel», la Cortina de Hierro literaria pierde su firmeza dejando el texto traspasar. En definitiva, «Alguien que anda por ahí» es un ejemplo de «la ciudad» con temas controvertidos, cosa muy distinta a «El otro cielo» estéticamente refinado sin comprometerse con nada salvo la literatura. En aquel cuento ya no aparece la ingenua interpretación surrealista de la otra realidad pura y absoluta. Lo que esconde al otro lado de la realidad es otra realidad cruel y violenta, nada celestial, puesto que ya nadie puede creer en la existencia de «el otro cielo» edénico.

En suma, el concepto de «la ciudad» cortazariana evoluciona a lo largo de su carrera literaria. El germen de esta idea ya aparece mucho antes de *62 Modelo para armar*, que crece con herencias de movimientos estéticos tales como la *flânerie* o el Surrealismo y llega a convertirse en una especie de arma para *détourner* la realidad urbana. Al mismo tiempo, «la ciudad» incluye la idea de aprovechar los espacios marginales del espectáculo, tabla rasa semiótica, en los que se pueden *retourner* sentidos conocidos. En este sentido, «la ciudad» es una práctica «neofantástica» de rebelarse contra la cotidianidad a través del acto cotidiano, aunque arrastra, por otra parte, herencias de lo fantástico tradicional y de la nostalgia manierista.

#### **4-2-8. «La ciudad» en el metro: el mundo de los muertos y el Situacionismo**

Al hablar de la teoría, hemos mencionado la posibilidad de practicar el nomadismo en cierto tipo de espacios urbanos, «marginales» desde el punto de vista comercial, como los complejos de viviendas, las calzadas, el metro, el autobús urbano, etc. Tras el análisis de «la ciudad» cortazariana, cuya cartografía contiene desiertos semióticos, estamos preparados para explorar estos lugares ambiguos, que son marginales desde el punto de vista del nivel de espectacularización pero no forman parte de la suburbia. En esta sección, prestamos especialmente atención al metro como un ejemplo de dicho fenómeno. Como hemos visto más arriba, «la ciudad» es un lugar al que *bajan* los personajes<sup>438</sup>. Y también lo es el metro. Leamos el fragmento siguiente

---

<sup>438</sup> Véase la cita núm. 406.

citado de *62 Modelo para armar*:

Hay ese instante en que se empieza a bajar la escalera de una estación del metro en París y al mismo tiempo la mirada abarca todavía la calle con sus figuras y el sol y los árboles, y se tiene la sensación de que los ojos van cambiando de lugar a medida que se baja, que en un momento dado se mira desde la cintura y luego desde los muslos y casi en seguida desde las rodillas, hasta que se termina como viendo por los zapatos, hay un último segundo en que se está exactamente al nivel de la acera y los zapatos de los transeúntes, como si todos los zapatos se estuvieran mirando entre ellos, y el techo de mayólica de la galería se vuelve un plano de transición entre la calle vista al ras de los zapatos y su anverso nocturno que bruscamente se traga la mirada para sumirla en una oscuridad caliente de aire viejo.<sup>439</sup>

Es un momento en que Hélène baja lentamente a una estación del metro, observando el cambio del paisaje conforme desciende la escalera. Con esta descripción detallada de su bajada impresionante, se puede suponer que el autor tiene una fuerte inclinación casi obsesiva por el metro en tanto que lugar simbólico *de abajo* como «la ciudad»<sup>440</sup>. De entrada, analicemos la faceta mística del metro con el cuento «Texto en una libreta», que ya hemos mencionado una vez en el tercer capítulo. El resumen del cuento es el siguiente: el narrador obsesionado, que siente que hay algo anormal en el metro bonaerense, decide investigarlo a solas al conocer la existencia de un informe de la empresa que gestiona el metro que descubre la diferencia entre la cifra de los que han entrado en el metro y la de los que salen a la superficie. Su investigación revela que en el metro viven personas sospechosas, cuyo número aumenta cada vez más, evitando la mirada de los ciudadanos e invadiendo el espacio subterráneo sigilosamente. Sin embargo, el narrador percibe que «ellos» también se han percatado de su investigación, lo que le impide continuarla. Primero, véase un fragmento donde el narrador se refiere al metro con el verbo *bajar*.

[...] y en cambio un lento calambre en el estómago cada vez que llegaba a una boca del subte. Por eso seguí por mi cuenta un camino en espiral que me fue acercando poco a poco, por eso viajé tanto

---

<sup>439</sup> Julio Cortázar, *Obras completas III* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004), pág. 715.

<sup>440</sup> María D. Blanco Arnejo afirma: «Para ella [Hélène] incluso un viaje en metro es una forma de pensar en la ciudad». María D. Blanco Arnejo, *Op. cit.*, pág. 58.

tiempo en tranvía antes de sentirme capaz de volver al Anglo, de bajar de veras y no solamente para tomar el subte.<sup>441</sup>

Como dice el narrador, el metro no es solo un transporte para subir, sino también un espacio adonde *bajar*. No obstante, su bajada no designa el sentido geográfico de bajar, sino «bajar de veras». Fíjese en la frase siguiente: «Es cierto que entre Loria y Plaza Once se atisba vagamente un Hades lleno de fraguas, desvíos, depósitos de materiales y raras casillas con vidrios ennegrecidos<sup>442</sup>». Por lo tanto, resulta que «bajar de veras» significa bajar a un Hades, al mundo de los muertos. Entonces, ¿quiénes son «ellos»?

Son tan pálidos, proceden con tan manifiesta eficiencia; son tan pálidos y están tan tristes, casi todos están tan tristes.<sup>443</sup>

Su palidez y tristeza, apropiadas para habitantes de un Hades y el aumento de su número gradual, como si «ellos» convirtieran a los ciudadanos normales en sus miembros, nos hacen recordar uno de los temas más frecuentes en las obras cortazarianas: los vampiros. (De eso ya hemos hablado en el tercer capítulo). De hecho, el narrador habla de «circulación de leucocitos<sup>444</sup>» para mencionar el desplazamiento de «ellos». El metro es un espacio eternamente nocturno para que sueñen de día y de noche, como el pasaje de «El otro cielo», y en el subterráneo se encuentran los vivos y los vampiros atravesando la barrera infranqueable de la muerte.<sup>445</sup> En suma, «Texto en una libreta» es una combinación misteriosa de la tradición de la literatura gótica y el concepto de «la ciudad».<sup>446</sup>

---

<sup>441</sup> Julio Cortázar, *Obras completas I* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003), p. 908.

<sup>442</sup> *Ibid.*, pág. 909.

<sup>443</sup> *Ibid.*, pág. 908.

<sup>444</sup> *Ibid.*, pág. 909.

<sup>445</sup> En este respecto, Mariana Di Cío afirma: «Andenes y vagones son, no sólo espacios intermedios y de tránsito sino, literalmente, *espacios muertos*, poblados de individuos que “no se localizan en parte alguna” (1981: 51), que se desplazan como bestias, como zombis —“(son tan pálidos)”—, como autómatas». Mariana Di Cío «Cortázar: la escritura bajo nivel y tal vez un movimiento» en *Borges/Cortázar: penúltimas lecturas* (Buenos Aires: Circeto, 2007), pág. 170-171.

<sup>446</sup> Raúl Silva-Cáceres relaciona «Texto en una libreta» con «El hombre de la multitud» de E. A. Poe alegando sus similitudes y afirma que «el destino humano es un misterio insondable, un viaje iniciático de dudosa resolución, pero al fondo del cual está siempre esperando el hombre en medio de un mundo impenetrable». Raúl Silva-Cáceres, *Op. cit.*, pág. 223.

La asociación del mundo subterráneo con la muerte es frecuente en la literatura fantástica clásica. Pero, en el caso de las obras cortazarianas, el metro suele desempeñar una función más particular. La obra clave para entender su singularidad es «Manuscrito hallado en un bolsillo», recogido en *Octaedro* (1974). El narrador practica una especie de juego en el metro parisiense con mujeres: empieza con una señal, tal como un intercambio de miradas a través del vidrio con una sonrisa, o la contemplación de objetos como un botón o el cierre de un bolso. Según las palabras del narrador, la regla del juego es la siguiente:

La regla del juego era ésa, una sonrisa en el cristal de la ventanilla y el derecho de seguir a una mujer y esperar desesperadamente que su combinación coincidiera con la decidida por mí antes de cada viaje; y entonces —siempre, hasta ahora— verla tomar otro pasillo y no poder seguirla, obligado a volver al mundo de arriba y entrar en un café y seguir viviendo hasta que poco a poco, horas o días o semanas, la sed de nuevo reclamando la posibilidad de que todo coincidiera alguna vez, mujer y cristal de ventanilla, sonrisa aceptada o repelida, combinación de trenes y entonces por fin sí, entonces el derecho de acercarme y decir la primera palabra, espesa de estancado tiempo, de inacabable merodeo en el fondo del pozo entre las arañas del calambre.<sup>447</sup>

El narrador traza una ruta en las líneas del metro con correspondencias antes de empezar su viaje, y, si una mujer le sonríe en el reflejo de la ventanilla del vagón, comienza a seguirla hasta que ésta se desvíe de su ruta predeterminada, cosa que significa la pérdida del juego. O bien, si la mujer sigue la ruta predeterminada hasta el final, solo con esta condición, el narrador se permite acercarse y comenzar a hablar con ella, cosa que nunca ha pasado hasta entonces. Sin embargo, un día el narrador rompe su regla para hablar con una mujer que se llama Marie-Claude, a pesar de que ésta no ha cumplido la ruta preestablecida. Pero la regla tiene que ser respetada. Por lo tanto, el narrador y Marie-Claude llegan al acuerdo de establecer quince días del plazo para que se encuentren conforme a la regla, y aún así la narración insinúa que los dos están perdiendo el juego otra vez al final. Como es evidente, el tema central de «Manuscrito hallado en un bolsillo» es la posibilidad del juego. Por lo visto, el narrador juega en «la ciudad» especial, que se llama metro, con encuentros de los personajes que entran desde

---

<sup>447</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 689-690.

diferentes estaciones bajo el ambiente nocturno e infernal típico del subterráneo<sup>448</sup> que ya hemos visto en «Texto en una libreta». De hecho, el mandala que componen las líneas y las estaciones del metro parisiense nos hace recordar la red de las flechas y los barrios fragmentados de «The Naked City» de Debord y la geografía misteriosa de «la ciudad» de *62 Modelo para armar*. Por otra parte, el comportamiento del narrador es el de una especie de nomadismo lúdico que se parece bastante a la *flânerie*. Sin embargo, la singularidad del narrador cortazariano consiste en que no se permite el automatismo libre de deslizarse sin ninguna restricción, entregándose al azar, como lo practicaban los *flâneurs* o los surrealistas. Muy al contrario, el juego del narrador siempre está vigilado por la regla artificial e inviolable. Entonces, la cuestión es saber cuál es la razón por la que se ha impuesto la regla. El autor da una clave sobre este tema en un artículo de un diario mexicano, *La jornada semanal*.

El metro como intercesor entre el condicionamiento rutinario de la calle y el momentáneo despertar de otros estados de cenestesia y de conciencia. A diferencia de la marcha en la calle, donde las opciones y la vigilancia son incesantes, basta iniciar el descenso para que una mano invisible se apodere de la nuestra y nos lleva sin la menor posibilidad de elección hacia el destino prefijado. No se va de dos maneras diferentes de la estación Etienne Marcel a la estación Panelagh [sic.]: flechas y pasajes y carteles y escaleras anulan todo margen de capricho, todo zigzag de superficie. Pasajeros y trenes se mueven dentro de la misma relojería predeterminada, y es entonces cuando las potencias de la superficie se adormecen y puede suceder que accedamos a otros niveles; al liberarnos de la libertad, el metro nos vuelve por un momento disponibles, porosos, recipientes de todo lo que la libertad de la superficie nos priva, puesto que ser libres allá arriba significa peligro, opción necesaria, luz roja, cruzar en las esquinas mirando del buen lado.<sup>449</sup>

---

<sup>448</sup> Richard A. Young afirma que la característica del metro en este cuento es coherente con «las cualidades metafóricas atribuidas al metro por Cortázar en otros contextos, donde la configuración geométrica de su estructura y su naturaleza como espacio encerrado bajo tierra, sirven propiciamente para representar el misticismo cabalístico y el mito clásico del laberinto [...]». Richard A. Young, *Octaedro en cuatro tiempos: texto y tiempo en un libro de Cortázar* (Ottawa: Dovehouse, 1993), pág. 207. También dice que «la relación establecida por el cuento de Cortázar con “Ms Found in a Bottle,” de Poe, enriquece la significación que es posible atribuir al metro de París en cuanto lugar, mientras la relación mantenida con *Manuscrit trouvé à Saragosse*, de Potocki, proporciona una base para dilucidar una significación atribuible a las personas encontradas allí y a las experiencias vividas por el narrador». *Ibid.*, pág. 208.

<sup>449</sup> Julio Cortázar, «Bajo nivel» en *La Jornada Semanal* (10 de marzo de 1996), recogido por <<http://www.jornada.unam.mx/1996/03/10/sem-julio.html>>. (El nombre de la estación Panelagh debe ser una errata. Parece mencionar a la estación Ranelagh).

Para Cortázar, la actitud de subir al metro, donde los trenes corren conforme a horario al minuto y los pasajeros se ven obligados a seguir las señales que indican la única ruta posible de las correspondencias, significa un juego con restricciones estrictas que rescatan algo que se pierde en el nomadismo más libre. Es bastante paradójico que el escritor que reclama la libertad encuentre la eficacia estética en el control, aunque solo en una situación determinada. Sin embargo, esta paradoja de la libertad y el control no se puede atribuir exclusivamente a Cortázar. Curiosamente, los situacionistas también perciben el peligro en la libertad de dejarse llevar al azar, y descubren el mismo efecto paradójico del control. Guy Debord dice:

Le hasard joue dans la dérive un rôle d'autant plus important que l'observation psychogéographique est encore peu assurée. Mais l'action du hasard est naturellement conservatrice et tend, dans un nouveau cadre, à tout ramener à l'alternance d'un nombre limité de variantes, et à l'habitude. [...] les hasards de la dérive sont foncièrement différents de ceux de la promenade, mais que les premières attirances psychogéographiques découvertes risquent de fixer le sujet ou le group dérivant autour de nouveaux axes habituels, où tout les ramène constamment.<sup>450</sup>

Debord se alarma por el peligro latente del azar sin reservas, que amenaza la posibilidad de la *dérive*, puesto que la estrategia de dejarse llevar hace converger los posibles itinerarios innumerables en unas cuantas rutas magnéticas y nos lleva a caer en la práctica de la mera repetición. El vagabundeo sin control no es capaz de resistir a la intención de manipular, y suele convertirse en pequeños viajes prefabricados de los espacios urbanos, diseñados por «los city planners» justamente para conducir la corriente de las masas. Por eso, Bruce Bégout comenta la *dérive* situacionista, incidiendo precisamente en esta necesidad contradictoria de dejarse llevar y someterse al control.

Les règles sont en outre édictées pour éviter de soumettre la dérive entièrement au hasard. [...] Debord procède à une critique du hasard. Bien que l'aléatoire joue un certain rôle dans la dérive, il doit être contrôlé, et parfois même banni. [...] la dérive faite au hasard, loin d'amener à visiter des

---

<sup>450</sup> Guy Debord, *Op. cit.*, pág. 252.

lieux nouveaux, des ambiances originales, reconduit toujours vers les mêmes chemins [...] <sup>451</sup>

Objectivement, le hasard n'existe pas. C'est une illusion des sens qui tient à la méconnaissance des divers éléments qui constituent la situation, l'*asylum ignorantiae*. <sup>452</sup>

Debord est conscient de cette « contradiction nécessaire » entre le laisser-aller et le contrôle des facteurs. Elle est au cœur du projet situationniste qui veut constamment parvenir à un extrême abandon [...] <sup>453</sup>

Las restricciones son indispensables, paradójicamente para que la *dérive* no sea dominada por *variables invisibles* que se llaman «azar», restringente de la posibilidad. Es la misma idea que Cortázar concibe en el análisis del metro y que practica ficcionalmente en «Manuscrito hallado en un bolsillo», donde se equilibran, por un lado, las reglas autoimpuestas, y, por otro, la esperanza azarosa de que su ruta coincida con la de las mujeres. Por lo tanto, el narrador de este cuento, y luego Marie-Claude también, son situacionistas que practican la *dérive* en el metro que encarna, de alguna manera, el concepto de «la ciudad». Es necesario fijarse en el hecho de que los atributos surrealistas en «Manuscrito hallado en un bolsillo» estén mucho menos presentes que en «El otro cielo». No solamente el azar, sino incluso «el sueño», uno de los factores que definen «la ciudad», está menos visible, aunque el subterráneo mismo garantiza el onirismo del cuento. En este sentido, «Manuscrito hallado en un bolsillo» muestra la transición que va desde la *flânerie* y la deriva surrealista hasta la estrategia situacionista, aunque Cortázar no perteneciera ni se identificara con el movimiento. No obstante, su estrategia contra el ensanchamiento de la potencia de la imaginación no acaba aquí. Recuérdese que el narrador de «Manuscrito hallado en un bolsillo» rompe la regla que ha establecido él mismo. Por lo visto, Cortázar quiere negar no solo la eficacia del azar, sino también las reglas autoimpuestas que anulan el efecto negativo del azar, cosa que debe parecer extraña. La pista para entender esta aparente contradicción es el hecho de que las reglas representen la cotidianeidad. Las reglas son inflexibles por definición, y es esta rigidez la que nos quita el peso de la inseguridad existencial. Pero el

---

<sup>451</sup> Bruce Bégout, *Op. cit.*, pág. 70-71.

<sup>452</sup> *Ibid.*, pág. 72.

<sup>453</sup> *Ibid.*, pág. 72-73.

vanguardismo implica el desafío contra esta cómoda seguridad cotidiana de las «reglas». La paradoja es que ahora son los propios vanguardistas quienes se autoimponen reglas justo para combatir la cotidianeidad. En realidad, ya hemos visto un fenómeno paralelo en el contexto político: la cotidianización postrevolucionaria, a la que muchos artistas, también Cortázar, se oponían. Los artistas en calidad de eternos hijos rebeldes no se contentan con el establecimiento de nuevas «reglas» revolucionarias. El optimismo de Lefebvre predecía que la futura Revolución aniquilaría la dicotomía entre lo cotidiano y la Fiesta, pero sin presentar ninguna visión concreta. Y hemos supuesto que un posible mecanismo con el que se realiza el sueño de Lefebvre sería una incesante «Revolución» que se supera constantemente a sí misma. El gesto de negar sus propias reglas autoimpuestas que, por su parte, son pensadas para negar la cotidianeidad «quitinosa», es un ejemplo de esa clase de voluntad revolucionaria. Es, por así decirlo, un cambio de piel para evitar endurecerse con quitina.

#### **4-2-9. Saliendo de «la ciudad»: la autopista, el cruce de la nostalgia y la vanguardia**

El espíritu de la renovación continua que se ha descubierto en «Manuscrito hallado en un bolsillo» es, en realidad, una constante en las obras cortazarianas. De hecho, la misma transgresión de las reglas autoimpuestas pasa también en *Los astronautas de la cosmopista*, donde Cortázar y Carol Dunlop *exploran* la autopista del sur viajando con velocidad de dos parkings por día desde París (sin abandonar nunca la autopista) a lo largo de un mes hasta llegar a Marsella. Antes que nada, es un viaje ilícito, puesto que los autores violan la regla de la Sociedad de las Autopistas que no permite a los pasajeros quedarse más de dos días dentro. En las primeras páginas del libro, los autores escriben una carta dirigida al director de la Sociedad solicitándole un permiso excepcional. Sin embargo, los autores nunca reciben la respuesta, a pesar de haberla esperado días y días, por lo cual por fin se atreven a comenzar sin permiso. Pero, pensándolo bien, gracias a esta transgresión inicial de la regla oficial, los autores pueden imponerse sus propias reglas de la restricción de la velocidad, dos parkings por día, y la prohibición de salir de la autopista hasta llegar al destino. En este sentido, es un acto subversivo, aunque poco alborotador. Lo cómico es que, en las últimas páginas, los autores ostentan dos tickets que fingieron perder en el peaje para ocultar su estancia



ilícita de un mes adentro. De todas maneras, es evidente que los autores adoptan la misma estrategia de reglas autoimpuestas que los situacionistas. Sin embargo, apenas comenzada la *exploración*, los dos «expedicionarios» —así se llaman a sí mismos—, empiezan a confesar su tentación de violar las reglas autoimpuestas. Leamos el diario del día segundo:

Tan claro, tan grosero casi. Una vez más, la Tentación. Ni árbol ni serpiente ni manzana, pero la invitación a franquear el pasaje y violar, sin que nadie lo supiera, la regla del juego, por nada, por el placer de avanzar diez o veinte metros y volver a nuestro territorio.<sup>454</sup>

Además, no solo hablan de la tentación, sino que hasta dos veces cometen la transgresión:

Hacia las ocho u ocho y media empiezan las catástrofes, que nos amenazarán a tal punto que deberemos tomar la decisión (¡oh lector, ya cómplice nuestro, apelamos a tu comprensión!) de faltar a la regla del juego no solamente una vez sino dos.<sup>455</sup>

Evidentemente, no se trata de una falta, sino de una transgresión deliberada para evitar el hábito y la costumbre, del mismo modo que el narrador de «Manuscrito hallado en un bolsillo» rompe su regla autoimpuesta. Por lo tanto, en esta obra los autores demuestran la práctica de la estrategia situacionista así como «el cambio de piel» estético, aun fuera de la ficción, probando que son realmente revolucionarios en el campo del arte. Caracterizada por las carreteras con pocas bifurcaciones, la velocidad legal, así como las flechas que indican salidas y destinos, la autopista es tan adecuada como el metro para su planteamiento aventurero. En una palabra, la autopista es un laboratorio sin azar.

Sin embargo, al revisar las obras de Cortázar que se relacionan con las autopistas, nos daremos cuenta de que éstas a menudo funcionan como un espacio donde milagrosamente tienen lugar acontecimientos nostálgicos. Es necesario recordar que Cortázar es, en cierto modo, un escritor de la nostalgia «manierista» como hemos

---

<sup>454</sup> Julio Cortázar & Carol Dunlop, *Op. cit.*, pág. 65.

<sup>455</sup> *Ibid.*, pág. 205-206.

analizado en el tercer capítulo. Por otra parte, también valdrá la pena preguntarse si la autopista puede ser «la ciudad», puesto que en teoría es claramente una construcción suburbial fuera de la ciudad. De entrada, analicemos un cuento fantástico de la nostalgia en la autopista titulado «Lugar llamado Kindberg» recogido en *Octaedro* (1974). El protagonista, Marcelo, es un corredor de materiales argentino. Es un nómada por profesión, ya que su oficio es, como él mismo dice, «algo que obliga a viajar mucho<sup>456</sup>». La historia comienza cuando Marcelo recoge a una autostopista chilena, Lina, toda mojada bajo la lluvia en un bosque de la ruta. Marcelo, por lo intensa que es la tempestad, la invita a cenar con él en un viejo hotel de Kindberg. La conversación durante la cena provoca la nostalgia de Marcelo puesto que Lina, que disfruta de la vida *hippie*, encarna el sueño de su juventud perdida. Luego, la narración se adentra confusamente en la conciencia de Marcelo, que retrocede a sus viejos recuerdos, haciendo el amor con Lina, quien le pone por delante «ese espejo hacia atrás, el viejo retrato de sí mismo joven<sup>457</sup>». El día siguiente, después de haber retomado su viaje, Marcelo deja a Lina en un cruce, a pesar de que ésta quería seguirlo más. Al volver al volante, Marcelo se precipita furiosamente para acabar empotrándose contra un árbol.

Como se adivina fácilmente, la historia sigue la estructura de «la ciudad». Los dos personajes que vienen de Argentina y Chile respectivamente se encuentran en el lugar llamado Kindberg, donde el recuerdo y el amor se mezclan en la confusión del «semisueño<sup>458</sup>», según la palabra de la narración. Sin embargo, «la ciudad» de «Lugar llamado Kindberg» tiene algo distinto de las que hemos visto en los otros cuentos. Primero, este cuento está lleno de numerosos símbolos góticos en todas partes. Es una historia de una noche de tormenta, en un hotel viejo con «las galerías resonantes góticas<sup>459</sup>» y «la pieza de gran cama Habsburgo, de espejos hasta el suelo con mesitas y caireles y cortinas<sup>460</sup>», con una chica de cara blanquísima que habla de «cadáveres vagando como en esa película de miedo de Romero<sup>461</sup>». Según Richard A. Young, Lina evoca la imagen de «La Quintrala», una aristócrata del Chile del siglo diecisiete con

---

<sup>456</sup> Julio Cortázar, *Obras completas I* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003), pág. 717.

<sup>457</sup> *Ibid.*, pág. 725.

<sup>458</sup> «[...] pero después, todavía en el borde de ese viento lleno de lluvia y gritos, resbalando a su vez al semisueño [...]». *Loc. cit.*

<sup>459</sup> *Ibid.*, pág. 717.

<sup>460</sup> *Ibid.*, pág. 716.

<sup>461</sup> *Loc. cit.*

origen austríaco que cometió asesinatos vampíricos en serie por su agresividad sexual<sup>462</sup>. Además, si se lee atentamente, se descubrirán símbolos preferidos de Cortázar que ya hemos encontrado en *62 Modelo para armar*. Fijémonos en la frase siguiente:

Por supuesto queda todavía la cosquilla, casi un calambre agridulce de eso a la llegada a Kindberg, el parking del hotel en el enorme hangar vetusto, la vieja alumbrándoles el camino con una linterna de época, Marcelo valija y portafolios, Lina mochila y chapoteo, [...] <sup>463</sup> (El subrayado es mío).

Recuérdese que en *62 Modelo para armar*, había una escena en que Frau Marta, personaje vampírico que se asocia con Erzsebet Bathory, invade con una linterna sorda en una mano la habitación de una chica dormida para chuparle la sangre<sup>464</sup>. Hay más coincidencias. La cena con el gúlash, típico de Hungría, que toman Marcelo y Lina, evoca un restaurante serbio que aparece en *62 Modelo para armar* donde Juan y Tell comen pinchos de carne con cebollas y pimientos<sup>465</sup>, el mismo menú que el narrador de «Reunión con un círculo rojo» pide en el restaurante balcánico llamado Zagreb<sup>466</sup>, puesto que son restaurantes de los países que sufrieron entre dos imperios en la época de Bathory, que era una aristócrata transilvana. Probablemente son motivos preferidos de Cortázar, que aparecen por todas partes del conjunto de sus obras, como si pasara «los túneles» que conectan los cuentos y novelas bajo el ambiente onírico llamado «la ficción». En este sentido, tal vez se puede afirmar que el conjunto mismo de sus obras es una especie de «la ciudad», cosa que coincide con la palabra de Saúl Yurkievich: «La Ciudad es metáfora de la novela<sup>467</sup>». En suma, con los símbolos reconocibles de vampiros, el hotel viejo de «Lugar llamado Kindberg» es una suerte de casa embrujada, pero, de aquel tipo artificial pensado para el consumo que podemos encontrar en cualquier parque de atracciones, un oasis de símbolos que se conocen donde el protagonista encuentra «el viejo retrato de sí mismo joven<sup>468</sup>» a través de Lina.

---

<sup>462</sup> Richard A. Young, *Op. cit.*, pág. 234-235.

<sup>463</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 717.

<sup>464</sup> «[...] entonces Frau Marta tenía una linterna sorda y una llave, estaba ahí jadeando [...]». Julio Cortázar, *Obras completas III* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004), pág. 770.

<sup>465</sup> *Ibid.*, pág. 738.

<sup>466</sup> Julio Cortázar, *Obras completas I* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003), pág. 836.

<sup>467</sup> Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar: mundos y modos* (Barcelona: Edhasa, 2004), pág. 227.

<sup>468</sup> Véase la cita núm. 457.

Fijémonos en el hecho de que aquí «el túnel» de «la ciudad», gracias al cual puede uno encontrarse con otros, funciona como un espejo para el reconocimiento de sí mismo. El espectro de la juventud perdida es una revelación igualmente fatal pero inversa de Dorian Gray, que ve su imagen cada vez más degradada en el cuadro. Sin embargo, Marcelo no es tan narcisista como Dorian Gray como para olvidarse de la existencia de otros. La imagen que contempla Marcelo no es solo la de sí mismo, sino que se trata de una doble imagen soplada (no fundida) de Lina y él mismo, como si se mirara en un semi-espejo. Es una característica distinta de «la ciudad» de la de los cuentos que hemos analizado, donde los personajes se encuentran (o se desencuentran) sin tener conciencia de la ambivalencia de la identidad y la otredad. Por otra parte, la presencia de la nostalgia y la memoria, que llevan a Marcelo al sueño perdido y a la muerte, es muy visible desde la primera frase, donde se interpreta el nombre de Kindberg como «montaña de los niños<sup>469</sup>». Richard A. Young dice:

En cierto sentido, Marcelo ya estaba muerto antes de conocer a Lina, puesto que los años vividos y el modo de vivir establecido le niegan la posibilidad de un futuro diferente. El encuentro con Lina sirve para recordarle este hecho, para situarlo en el lugar del condenado cuyo futuro consiste exclusivamente en un repaso del pasado antes de morir [...]<sup>470</sup>

Por lo tanto, la causa de la muerte ya está dentro de Marcelo desde el principio, y como si indicara su final, hay un símbolo en su recuerdo: el café Rubí del barrio bonaerense Once. Probablemente, esta cafetería ficcional se refiere al café Perla que existía en dicho barrio, que aparece también en el cuento «Ahí pero dónde, cómo» con el nombre tal como se llamaba en el Buenos Aires no ficcional, «Perla». Fijémonos en que el color de la joya que indica el nombre de la cafetería está sustituido por el rojo, que se asocia fácilmente con la muerte. Por lo tanto, la nostalgia sin esperanza, que lleva a Marcelo a su desenlace fatal, ha inscrito una marca incluso en su recuerdo amargo. En fin, «Lugar llamado Kindberg» es un ejemplo de «la ciudad» de la nostalgia con numerosos símbolos, típicos del manierismo nostálgico, donde el protagonista se enfrenta con su propio yo de la otra época llena de esperanzas. Sin embargo, los lectores del cuento probablemente sentirán que hay algo que no encaja, ya que hay lugar para la duda de

---

<sup>469</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 715.

<sup>470</sup> Richard A. Young, *Op. cit.*, pág. 127.

que sea realmente posible construir una fantasía llena de símbolos en plena autopista, donde «el nómada motorizado es lanzado a un mundo profundamente desconocido, del cual se siente inmediatamente excluido. Estupefacto, se entrega continuamente a un universo extraño, indiferente u hostil<sup>471</sup>» según Bruce Bégout. Desde este punto de vista, es significativo que el cuento se ambienta en el hotel viejo, que no pertenece a la autopista misma a juzgar por todo tipo de atributos góticos que incluso se asocian con la historia legendaria, sino que sea un lugar (en el sentido de Marc Augé) urbano espectacularizado con símbolos abundantes, como si fuera una casa embrujada de parque de atracciones. Dicho de otra manera, los acontecimientos significativos en el cuento ocurren únicamente después de que los protagonistas nómadas han salido del desierto semántico de la suburbia y entran en un oasis de símbolos abundantes del espectáculo urbano. Por lo tanto, «Lugar llamado Kindberg» es un fruto de la diferencia de potencial eléctrico entre dos extremos: por una parte, hay un lugar de la nostalgia atractiva llena de ilusiones reconocibles pero sin esperanza, como indica el nombre de la cafetería. Por otra parte, hay un nuevo espacio insípido por culpa de la falta de reconocimientos, que es la suburbia, donde paradójicamente subyace la posibilidad potencial. La experiencia vacía en la autopista prolonga la vida de las ilusiones nostálgicas tales como los vampiros, que, sin la ayuda de este golpe eléctrico, ya no se podrían salvar del cliché desgastado del espectáculo banal. En definitiva, «la ciudad» de «Lugar llamado Kindberg» es un espacio donde «el túnel» (o la *ruta* en desierto), que en otros cuentos era solo un recurso de la movilidad, desempeña un papel visiblemente importante, puesto que el enfoque de este cuento no solo cae en el encuentro fantástico, sino también en el proceso tedioso del nomadismo, aunque el clímax es el desenlace fatal en el *oasis*, donde Marcelo descubre la imagen soplada de la alteridad y la identidad.

Significativamente, hay varios escritores que se dieron cuenta de la potencia de la autopista como espacio literario. El pionero más emblemático fue, sin duda, Jack Kerouac con su célebre libro *On the Road*. A partir de entonces, la carretera se integró definitivamente en el inventario de materias literarias productivas. Pero ¿de qué forma la adoptan los artistas? Obviamente, «la ciudad» es un concepto propio de Cortázar, y

---

<sup>471</sup> Véase el texto citado núm. 419.

será erróneo etiquetar todas las creaciones semejantes de otros autores con el mismo término. Por otra parte, también es cierto que existe un notable paralelismo entre el uso literario de la combinación a primera vista extraña de la suburbia y la nostalgia entre los artistas de la postguerra, y valdrá la pena examinarlos a través de la óptica de «la ciudad» cortazariana. La obra que analizamos aquí es la novela de J. G. Ballard, *Concrete Island* (1974). Ya hemos analizado otra novela del mismo escritor inglés en el tercer capítulo como un ejemplo del manierismo nostálgico. Aquella novela, *High Rise*, era emblemática no solo por su expresión de la nostalgia dionisiaca típica de la postguerra, sino también por su incorporación del paisaje corbusieriano en la creación literaria. Pero Ballard no se detiene allí. Mientras escribía *High-Rise*, examinando la posibilidad artística del *landmark* sobremoderno de la zona urbana exploraba simultáneamente la suburbia con *Concrete Island*, que había publicado un año antes que *High-Rise*. Como indica el título, la historia de *Concrete Island* se desarrolla en una isla de tránsito al lado de la autopista londinense, en la que el protagonista, arquitecto de edad madura llamado Robert Maitland, se ve arrojado por culpa de un accidente de tráfico. La primera reacción del protagonista en este terreno desierto es examinar su alrededor para escapar, pero descubre que la única salida posible es un terraplén empinado que le impide trepar. En un primer momento, intenta en vano llamar la atención de los conductores de coches que pasan por la carretera. La mayoría ni siquiera se da cuenta de la presencia de Maitland en ese lugar inesperado, y los pocos que lo reconocen no se toman la molestia de detener su vehículo. Tras el fracaso de varios intentos de pedir rescate, el arquitecto finalmente se desmaya por el cansancio y la desesperación de ser atrapado ya durante días. Justo en ese momento, aparecen dos personas a echarle a una mano. Sin embargo, ellos no eran automovilistas ni equipo de rescate. Son una joven marginada llamada Jane y un ex-acróbata, Proctor, que sufre la disfunción cerebral causada por un accidente laboral, y viven aislados de la sociedad londinense ocupando clandestinamente un bunker antiaéreo antiguo y el sótano de una sala de cine abandonada que se encuentran en la isla de tránsito. Después de recuperar el conocimiento, tumbado en una cama en una pequeña habitación, Maitland asume poco a poco la situación en la que se encuentra y comienza a negociar con ellos para librarse de ese trozo de suburbia, o al menos, para acudir a un lugar donde le proporcionen atención médica. Sin embargo, Jane, que mantiene alguna conexión secreta con el exterior, insiste en no aceptar la idea de soltar a Maitland por el miedo de

que la policía los descubra y los expulse. Por eso Maitland prueba a sobornar a Proctor con su vino borgoña, con el que consigue sacarle información sobre la fuente de comida, y a Jane con dinero a fin de obtener su ayuda para escapar. Pero este último intento no cumple su expectativa, y acaba comprando el sexo por cinco libras como un acto de desasociarse de su familia y su amante, con las que, en realidad, ya se encerraba metafóricamente en una «isla» antes de atraparse en la isla de tránsito, según la opinión de Jane<sup>472</sup>. Después de estos enfrentamientos con los dos marginados, Maitland decide re-alfabetizar a Proctor y lo hace escribir mensajes de SOS en la pendiente de hormigón. Pero este intento resulta poco exitoso, puesto que Proctor se aburre enseguida. Por otra parte, Jane, cansada de tener a Maitland en su nido clandestino, le propone llamar a su mujer para que vengan a llevárselo, cosa que ya no lo convence en ese momento. Y, finalmente, llega un día en el que ocurre una tragedia. Un vehículo de construcción viene a reparar la estructura de la carretera, y de él cuelga una soga que se dirige hacia donde están Maitland y Proctor. Maitland, confuso del miedo, intenta detener al Proctor para que no corra riesgo, pero el ex-acróbata salta casi instintivamente a la soga y comienza a hacer trapecio. El conductor del vehículo, sin imaginar que haya alguien aferrado a la soga, activa el cabrestante cuyo movimiento enreda a Proctor y acaba por estrangularlo. La cuerda se rompe y el cuerpo de Proctor cae contra el suelo. Después de este accidente, Jane dice a Maitland que ella se va antes de que llegue la policía, ofreciéndole una ayuda para que él también pueda escapar. Sin embargo, el arquitecto rechaza esta propuesta, insistiendo en escaparse a su propia manera. Diez minutos después, Jane abandona la isla de tránsito trepando hábilmente por el terraplén, cosa que desmiente la hipótesis de Maitland de que Jane ocultaba la existencia de una salida secreta. Ahora, en soledad, el protagonista entierra el cuerpo de Proctor. La soledad le trae un extraño placer y lo refuerza físicamente.

Sorprendentemente, *Concrete Island* comparte varios elementos temáticos con «Lugar llamado Kindberg», aunque la historia de Ballard es más radical en su uso del espacio suburbano que el cuento cortazariano, el cual arrastra cierta convencionalidad artística en su concepto de «la ciudad» fantasmagórica con imágenes góticas. El protagonista Maitland, satisfecho pero agotado de la banalidad urbana, se involucra accidentalmente

---

<sup>472</sup> «Your wife, this woman doctor — you were on an island long before you crashed here». J. G. Ballard, *Concrete Island* (Londres: Jonathan Cape, 1984), pág. 141.

en una extraña aventura en la tierra de nadie al lado de la autopista, que lo deja totalmente descontextualizado para que pueda recomenzar su vida. La situación es notablemente parecida a la de Marcelo de «Lugar llamado Kindberg», que también se recupera a sí mismo lejos del contexto urbano o bucólico, aunque, en su caso, eso le trae la muerte. La aventura de hoy en día no tiene lugar en la ciudad ni en el campo, donde todo se reduce en el espectáculo comercial. Los héroes contemporáneos tienen que naufragar en la zona suburbana para tener experiencias catárticas. En este respecto, *Concrete Island* forma buen contraste con la otra novela suya, *High-Rise*, en la que los protagonistas, los exitosos de la sociedad tardocapitalista, se combaten en un *landmark* urbano armando una bacanal, pero no consigue una aventura humana. Leonardo Lippolis señala:

Al lleno arquitectónico del rascacielos que aloja vidas exitosas le corresponde, en la metrópolis, el vacío de la isla de cemento, que hace emerger rápidamente la otra cara de ese éxito: el aislamiento, el sinsentido, y la alienación, fenómenos que afectan por igual a los ricos y a los demás.<sup>473</sup>

Es una observación acertada: la isla de tránsito es el complementario del rascacielos, en la que se visibilizan implacablemente «el aislamiento», «el sinsentido», y «la alienación». Sin embargo, no pensemos que es negativo, ya que toda esta desolación suburbana es mucho mejor que la furiosa ostentación del falso éxito en el espectáculo social que el rascacielos simboliza. Dicho de otro modo, el mérito de la suburbia consiste en el inevitable enfrentamiento con la alienación. Especialmente en el caso de las obras ballardianas, Marcin Tereszewski afirma, el uso de los espacios marginales como marco literario es una técnica fundamental:

These blank spaces, unresolvable in their definition as place and situated beyond the symbolic representations of topographical mapping, provide Ballard with a liminal environment where the subject of inquiry shifts from exterior spaces to “inner spaces.” It is now subjectivity and the psychological landscape that become the focus as a result of the liminal nature of the physical environment, [...].<sup>474</sup>

---

<sup>473</sup> Leonardo Lippolis, *Viaje al final de la ciudad* (Madrid: Enclave de libros, 2015), pág. 54.

<sup>474</sup> Marcin Tereszewski, «Liminal Space in J. G. Ballard's *Concrete Island*», *Text Matters*, núm. 9 (2019),



Gracias a la vacuidad (semiótica) de esos espacios, los protagonistas de Ballard pueden explorar sus propios «espacios interiores», descubriendo su «paisaje psicológico». Pero este «paisaje psicológico» no es idéntico a la psicogeografía de Debord, aquella cartografía psicológica de zonas urbanas obtenida por la práctica de la *dérive*. En el caso de Ballard el desplazamiento físico, como la *dérive*, no es imprescindible. De hecho, *Concrete Island* no es una historia del nomadismo en el sentido físico. Es la del sedentarismo que cuenta una odisea psíquica del hombre atrapado en un pequeño trozo de la suburbia. Por eso, el protagonista tenía que perder el símbolo de su movilidad física, su coche, ya en el comienzo de la historia. Además, es un proceso necesario desde el punto de vista filosófico: recordemos que Roland Barthes criticaba la ilusión de la aventura automovilística. Según Barthes, el automóvil individual no es más que una casa rodante, y el ingenuo desplazamiento por las carreteras nos convierte en meras mercancías<sup>475</sup>. En este respecto, «Lugar llamado Kindberg» empleaba otra técnica: el autostop de Lina. El autostop implica una intrusión del Otro en «la casa rodante», quien rompe la cotidianeidad extendida indebidamente en el estado transitorio del viaje. Y, en esta técnica hábil, podemos reconocer el antiguo motivo de «Casa tomada» —pastiche de «La caída de la Casa Usher» de Poe—, que cuenta una sensación siniestra de tener a un intruso incognoscible en casa.

Pero en el caso de *Concrete Island* la ruptura con la cotidianeidad tomada por el espectáculo comercial es más tajante. A diferencia de «Lugar llamado Kindberg», que, gracias al efecto túnel de «la ciudad», mezcla la teatralidad heredada de la literatura gótica con la vacuidad de la nueva frontera suburbana, el encuentro de *Concrete Island* tiene lugar en plena suburbia. La isla de tránsito no es una utopía ni una distopía. Es un desierto, una tabla rasa, donde los seres humanos vuelven a ser pura existencia. Quizá Jane se refiere a eso al decir: «he venido aquí para librarme de todas aquellas actitudes morales<sup>476</sup>». Sartre sostenía que la Revolución era una moral para acabar con la sociedad defectiva que necesita las morales. Pero este argumento implica la premisa de permanecer en la *civilización*, que es la sociedad de la filosofía «apolínea» de la abstracción. En cambio, Jane opta por otra solución, que es la auto-deportación de la

---

pág. 347-348.

<sup>475</sup> Véanse las págs. 205-206.

<sup>476</sup> «I came here to get away from all these moral attitudes». J. G. Ballard, *Op. cit.*, pág. 115.

*civilización*, y Maitland se involucra involuntariamente. El terreno de hormigón en el que los protagonistas naufragan es un espacio excepcional donde la Revolución preparatoria es innecesaria para establecer diálogos humanos concretos, puesto que la suburbia carece de contextos abstractos como las morales o el valor de cambio. La suburbia, siendo fruto de la tecnología avanzada, paradójicamente permanece *incivilizada*. Y esta incivilización, de alguna manera, es analógica con el estado original sin logos, como hemos analizado en el tercer capítulo. De hecho, cierta forma de nostalgia es perceptible también en *Concrete Island*. Por ejemplo, la caracterización de Proctor, «un hombre plácido y cariñoso, con la dignidad natural de un animal simple y grande<sup>477</sup>», refleja la predilección por el primitivismo, comparable a la de los manieristas orientalistas que se interesaban tanto en las sociedades supuestamente primitivas del tercer mundo. Sin embargo, Ballard no es tan ingenuo para buscar el residuo del estado original en la otredad: el primitivismo de Proctor no tiene nada que ver con el intento de proyectar la nostalgia en el Otro, sino que es una secuela del accidente violento en acrobacias que le quita el logos. Por eso, la nostalgia de esta novela conlleva un dolor, lejos de crear aquella sensación de comodidad que normalmente connota el término «nostalgia».

O tal vez nos estamos equivocando al definir la palabra «nostalgia». Si lo pensamos bien, nos daremos cuenta de que la re-alfabetización de Proctor que prueba Maitland no es un intento de progreso hacia la civilización. Al contrario. Es un regreso hacia ella. Es decir, en la situación anormal de Proctor, el que causa la nostalgia es el logos, que él tuvo una vez, pero que se ha perdido. Esta anécdota se puede entender como ejemplo de un fenómeno más global: en la suburbia, donde no hay ningún lenguaje legible, la nostalgia se vuelve apolínea, al contrario de lo que ocurre en la ciudad sobremoderna en la que predomina la nostalgia dionisiaca. Allí, en la suburbia, la tentación mortal —de hecho Proctor se muere— se esconde en el deseo de recuperar la poesía, la ciencia, la escritura o cualquier uso del logos. Es en medio de esta paradoja donde Maitland oscila entre el regreso a la telaraña de los signos sobremodernos y la permanencia en la neutralidad suburbana. Y ¿cuál es su conclusión? Es ambigua. Lo cierto es que Ballard apuesta por la posibilidad de superación, a diferencia de Cortázar, que elige la muerte

---

<sup>477</sup> «[...] the tramp was a placid and warm-hearted man, with the natural dignity of a large, simple animal». *Ibid.*, pág. 123.

del protagonista en «Lugar llamado Kindberg». Maitland, al tomar la decisión de escaparse por su cuenta de la cárcel suburbana, sintiéndose físicamente reforzado, deja entrever un indicio de optimismo. Para cerrar nuestro análisis sobre esta novela, nos preguntaremos por última vez: ¿no se encuentra «la ciudad» en ninguna parte de *Concrete Island*? En realidad, sí que existe. Pero solo para Jane, que es el único personaje que atraviesa el terraplén que encierra la isla de tránsito, sobre todo por las noches, para ir a «una especie de club»<sup>478</sup>. Aquí encontramos la combinación de «el túnel» y la nocturnidad que compone «la ciudad» cortazariana. De hecho, Jane juega el mismo papel que de Lina en «Lugar llamado Kindberg» —dicho de otro modo, el de la Beatriz de Dante—, pero sin mistificación gótica. Es un modelo de solucionar la paradoja. Sin embargo, la solución de Maitland no será «la ciudad», que es factible solo en la ficción literaria. ¿A dónde nos lleva la odisea de la suburbia en el nivel real? Eso lo analizaremos en el último apartado de este capítulo. Pero antes de abandonar «la ciudad», leamos el último cuento relacionado con este espacio transitorio.

---

<sup>478</sup> «I work in a club — a kind of club, let's say». *Ibid.*, pág. 141.

### 4-3. Nuevo nomadismo de la época de la *post-flânerie*

El suburbio es el bajo fondo de la ciudad, pero más laxo, más impune, más libre. Sobre sus paredes torvas y monótonas, evaporadas en una uniformidad que no tiene ya remedio, el ángel y la bestia luchan con la astucia y la violencia en silencio, encarnizadamente.

Josep Pla, *Viaje en autobús*

#### 4-3-1. Más allá de «la ciudad»

Como hemos visto, «La ciudad» es un tema fecundo y frecuente en el conjunto de las obras cortazarianas. Para cerrar nuestro análisis de «la ciudad» y avanzar hacia una nueva etapa, tratemos un cuento crucial, «Ahí pero dónde, cómo», recogido en *Octaedro*. El narrador argentino del cuento está obsesionado con un amigo, Paco, que tenazmente aparece en su sueño con aspecto moribundo, desde que se murió en Buenos Aires hace 31 años, a pesar de encontrarse en distintos lugares tales como Ginebra o Quito. Sin embargo, su sueño no es solamente un sueño, según dice el narrador, puesto que la presencia de Paco es demasiado concreta, aun después de despertarse, para que sea un mero sueño. Esto desconcierta al narrador y le impulsa a teclear en la máquina de escribir lo que ocurre en su sueño, que no es tal en realidad. Aun así, es bastante consciente de que su escritura no sirve para nada y prevé que la sombra de Paco nunca lo abandonará. Por lo visto, la situación del narrador, en que el amigo muerto le visita en cualquier ciudad lejana, tal como París, Ginebra o Quito, como si pasara «el túnel» en la frontera entre los vivos y los muertos, parece tratarse de «la ciudad». Sin embargo, «Ahí pero dónde, cómo» no es «la ciudad», porque el narrador mismo niega que lo sea.

Y vos que me leés creerás que invento; poco importa, hace mucho que la gente pone en la cuenta de mi imaginación lo que de veras he vivido, o viceversa. Mirá, a Paco no lo encontré nunca en la ciudad de la que he hablado alguna vez, una ciudad con la que sueño cada tanto, y que es como el recinto de una muerte infinitamente postergada, de búsquedas turbias y de imposibles citas. Nada hubiera sido más natural que verlo ahí, pero ahí no lo he encontrado nunca ni creo que lo encontraré. Él tiene su territorio propio, gato en su mundo recortado y preciso, la casa de la calle Rivadavia, el café del billar, alguna esquina del Once. Quizá si lo hubiera encontrado en la ciudad de las arcadas y del canal del norte, lo habría sumado a la maquinaria de las búsquedas, a las interminables habitaciones del hotel, a los ascensores que se desplazan horizontalmente, a la pesadilla elástica que

vuelve cada tanto; hubiera sido más fácil explicar la presencia, imaginarla parte de ese decorado que la hubiera empobrecido limándola, incorporándola a sus torpes juegos.<sup>479</sup>

El narrador distingue definitivamente el territorio de Paco del territorio de aquella «ciudad de la que he hablado alguna vez» que se caracteriza por «las arcadas», el «canal del norte», «las interminables habitaciones del hotel» y «los ascensores que se desplazan horizontalmente», en una palabra, los elementos que hemos encontrado en «la ciudad» de *62 Modelo para armar*. Sin duda, «la ciudad de la que he hablado alguna vez» a la cual se refiere en este fragmento es la misma «ciudad» que hemos analizado. Curiosamente, el narrador admite que la presencia de Paco es mucho más poderosa, hasta amenazadora, que «la ciudad». Obviamente, eso no quiere decir que el autor niegue definitivamente la eficacia de «la ciudad» y, de hecho, sigue utilizándola en obras posteriores tales como «Historias que me cuento». Aun así, es muy significativo que el concepto que el autor había establecido en *62 Modelo para armar* sea rechazado por un personaje suyo, puesto que es una declaración de su actitud revolucionaria estética. Ya hemos visto que Cortázar rechaza el envejecimiento de las revoluciones, hasta tal punto que no solo se rebela contra las convenciones sino que también se atreve a descartar sus propias estrategias una vez convertidas en una mera habituación. «La ciudad» tampoco es excepcional. Por lo tanto, «Ahí pero dónde, cómo» se puede interpretar como una decisión del autor de explorar la posibilidad literaria más allá del límite de «la ciudad». En este apartado del cuarto capítulo investigaremos este nuevo territorio donde Cortázar ensaya novedosas estrategias artísticas en una serie de obras experimentales, algunas de las cuales parecen haber sido subestimadas por la crítica a pesar de su valor literario.

#### **4-3-2. Nuevo nomadismo en la suburbia**

A través del análisis de «la ciudad» en la autopista, hemos adivinado la posibilidad potencial de la suburbia, que es capaz de reanimar los métodos estéticos que en la ciudad espectacularizada han perdido su eficacia. Pero, a diferencia de «la ciudad»,

---

<sup>479</sup> Julio Cortázar, *Op. cit.*, pág. 714.

aquella amalgama ambivalente de la estética neofantástica de la Segunda Vanguardia y la de la nostalgia manierista, la suburbia es más exigente a causa de su vacuidad semiótica y semántica, que debe llenarse con mucha creatividad. Y Cortázar, consciente de esta dificultad, emprende su itinerario hacia este nuevo territorio más allá de «la ciudad», como sabemos. Me refiero a *Los autonautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París ~ Marsella*, aquella obra singular que ya se ha mencionado unas cuantas veces a lo largo de este capítulo. La obra destaca, primero, por una extraña composición tipográfica que se monta con textos y fotografías: segundo, por el hecho de que los autores, Julio Cortázar y Carol Dunlop, realmente viajaron, o mejor dicho, *vivieron* durante un mes en la autopista para escribirla. Es muy singular no solo en comparación con sus cuentos fantásticos que el nombre de Cortázar nos suele evocar, sino también en relación con otros autores del campo literario. Sin embargo, la idea de componer un montaje con textos que se inspiran en el suburbio y con fotografías que se toman también en el suburbio no se puede atribuir únicamente a Cortázar y Dunlop. Curiosamente, Robert Smithson, pionero estadounidense del Land Art, a quien ya hemos mencionado, les adelanta con su planteamiento parecido en dos textos titulados respectivamente «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey» (1967) y «Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan» (1969). El primer texto es fruto de un recorrido realizado por el artista en su ciudad natal, Passaic, con unas fotografías que muestran «monumentos», según su término, y textos que explican su ruta y los paisajes que el artista descubrió a lo largo del itinerario. Curiosamente, los «monumentos» que muestran las fotografías no son de aquel tipo de monumentos que conmemoran la historia y memorias oficiales de la comunidad, sino son construcciones que evocan paisajes típicos de la zona periférica suburbana, tales como un puente, una bomba de agua embarrada o la cañería que derrama agua sucia. Por lo tanto, solo con una ojeada a las fotografías, se entiende que el recorrido no se trata de la *flânerie* elegante en plena ciudad, sino una exploración de la suburbia. De hecho, Smithson afirma que «el centro de Passaic era no centro<sup>480</sup>», lo que coincide con la perspectiva de Bégout sobre la suburbia: «el universo infinito de Giordano Bruno<sup>481</sup>». Su intención es muy parecida a la de «los expedicionarios» de la autopista, así se llaman a ellos mismos, de *Los*

---

<sup>480</sup> «Actually, Passaic center was no center—it was instead a typical abyss or an ordinary void». Robert Smithson, *Op. cit.*, pág. 72.

<sup>481</sup> Véase la cita núm. 430.

*autonautas de la cosmopista*, este libro compuesto de fotografías y textos inspirados por un viaje que recorre el espacio suburbano que se llama autopista. De hecho, los dos textos tienen diversos elementos en común. Por ejemplo, compárense las primeras páginas de ambos textos donde los autores describen sus partidas respectivas.

Decidido a darle a la expedición el carácter más científico posible, el Lobo [el apodo de Cortázar] tomó a su cargo consultar eminentes libros de viaje a fin de equipar a Fafner [el apodo de su coche] con las provisiones adecuadas. El diario del capitán Cook —cuyo apellido era ya toda una promesa— le proporcionó las interesantes informaciones que siguen: [Aquí se exponen textos de Cook que hablan de los alimentos para guardar la salud de su tripulación de enfermedades tales como el escorbuto]

—Un momento —dijo Carol—. Si vamos a tener que vivir más de un mes tragando semejantes porquerías, prefiero quedarme en casa.

—Pero es que el capitán Cook...

—Antes de que termines inútilmente tu frase, te propongo que me acompañes al supermercado de la esquina, que no será el Almirantazgo pero en cambio está lleno de cosas tan ricas como antiescorbúticas.

[...]

Fue así que llevamos:

Whisky a granel

Chucrut en lata

Vino id.

Sal, pimienta

1 docena de huevos

Pan sueco

[Sigue la lista de alimentos y artículos de uso cotidiano.]<sup>482</sup>

El fragmento citado arriba es donde Cortázar y Dunlop preparan alimentos para *sobrevivir* un mes sin salir de la autopista. El tono cómico es visible con el inútil consejo de Cook que ya no sirve para nada en el año 1982. Por otra parte, nos llama la atención la actitud «científica», según la palabra de los autores, con la lista exacta de alimentos. De hecho, el carácter científico está presente en todas partes del libro con los «diarios de ruta» donde los autores cuentan el proceso de día, precisando la fecha y el

---

<sup>482</sup> Julio Cortázar & Carol Dunlop, *Op. cit.*, pág. 47-49.

tiempo, la hora de salida o de almuerzo, nombres de parkings, comidas que tomaron, etc. Obviamente, los autores intentan actuar como los expedientes, como el capitán Cook, y necesitan registrar su exploración precisamente. Como dice María D. Blanco Arnejo, «[e]l lenguaje científico aparece a menudo, siempre que se trata de resaltar el propósito también científico de la expedición<sup>483</sup>». Es una característica distinta a la de los *flâneurs*, quienes no se preocuparon nunca de la reproducibilidad de su práctica, insistiendo solo en la búsqueda del hápax científico. Ahora bien, veamos los primeros párrafos de «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey».

On Saturday, September 30, 1967, I went to the Port Authority Building on 41st Street and 8th Avenue. I bought a copy of the *New York Times* and a Signet paperback called *Earthworks* by Brian W. Aldiss. Next I went to ticket booth 21 and purchased a one-way ticket to Passaic. After that I went up to the upper bus level (platform 173) and boarded the number 30 bus of the Inter-City Transportation Co.

I sat down and opened the *Times*. I glanced over the art section: a “Collectors’, Critics’, Curators’ Choice” at A. M. Sachs Gallery (a letter I got in the mail that morning invited me “to play the game before the show closes October 4th”), [...]<sup>484</sup>

Es evidente que Smithson también anota los datos indispensables para que su itinerario sea reproducido, incluso informaciones que a simple vista parecen innecesarias, tales como el contenido del artículo que leyó al viajar en el autobús. De hecho, Agustín Fernández Mallo reproduce virtualmente la ruta que caminó Smithson con Google Maps en un artículo titulado «Mutaciones» recogido en *El hacedor (de Borges), Remake*, gracias a lo exactas que son las informaciones que proporciona el artista estadounidense<sup>485</sup>. En suma, tanto los expedicionarios de la autopista como el pionero del Land Art adoptan la misma posición científica, puesto que no son *flâneurs* sin rumbo, sino que prefieren ser nómadas exploradores del nuevo mundo donde todavía no ha llegado la ola de la espectacularización con lenguajes mercantilizados. Para ellos es esencial hacer alguna aportación para hacer avanzar la frontera de regiones inexploradas

---

<sup>483</sup> María D. Blanco Arnejo, *Op. cit.*, pág. 206.

<sup>484</sup> Robert Smithson, *Op. cit.*, pág. 68.

<sup>485</sup> Sobre la relación entre el texto de Smithson y la obra de Fernández Mallo, Graciela Speranza la menciona en su libro. Léase: Graciela Speranza, *Cronografías: arte y ficciones de un tiempo sin tiempo* (Barcelona: Anagrama, 2017), las pág. 32-37.



proporcionando los datos de sus descubrimientos a sus seguidores, como lo hicieron los expedicionarios de la época del capitán Cook.

Sin embargo, los exploradores de la suburbia no siempre describen los paisajes descubiertos científicamente. En *Los autonautas de la cosmopista*, los autores a menudo hablan de los objetos que encuentran en los parkings, pero de una manera extraña que incluso debe parecer arbitraria. Véase el fragmento siguiente, donde los expedicionarios suburbanos fingen revelar un secreto oculto bajo una apariencia ordinaria de juegos para niños en un paradero.

Como otros parkings, éste tiene una zona a la que se llega siguiendo una serie de carteles que dicen: JUEGOS PARA NIÑOS. Los juegos nos parecieron variados, rústicos y simpáticos. Nos parecieron. Nos parecieron variados, rústicos y simpáticos hasta que se produjo la iluminación. ¿Juegos para niños, esas construcciones a base de espesos tablones, esas formas que fatalmente evocan otro tipo de juegos basados en el horror y el sufrimiento? Todo se coaguló en un segundo, y supimos a la verdad: estábamos en el lugar donde se castiga y se injusticia a las brujas, y el paradero era una obra maestra de camuflaje destinada a ocultar lo que sólo una expedición y una veteranía como la nuestra podían descubrir.<sup>486</sup>

El hallazgo camuflado que «sólo una expedición y una veteranía como la nuestra podían descubrir» es, en realidad, una interpretación extremadamente arbitraria que no tiene ninguna razón inevitable. Tal vez debamos recordar lo extrañas que eran las descripciones de los primeros expedicionarios que exploraron los mundos desconocidos (en los países occidentales) tales como América o África. Aun así, no podemos conformarnos con esta explicación insuficiente. De hecho, Robert Smithson también hace algo similar, a pesar de que éste no habla de la expedición histórica, ni del capitán Cook, ni de Magalhães, ni de Colón, a quienes sí hacen referencia los expedicionarios de la autopista. Fijémonos en el fragmento en que Smithson descubre una imagen extraña en un paisaje insípido que muestra la fotografía.

The great pipe was in some enigmatic way connected with the infernal fountain. It was as though the

---

<sup>486</sup> Julio Cortázar & Carol Dunlop, *Op. cit.*, pág. 335.

pipe was secretly sodomizing some hidden technological orifice, and causing a monstrous sexual organ (the fountain) to have an orgasm. A psychoanalyst might say that the landscape displayed “homosexual tendencies,” but I will not draw such a crass anthropomorphic conclusion. I will merely say, “It was there.”<sup>487</sup>

En este texto, Smithson también cuenta su descubrimiento de algo imaginario en un paisaje ordinario, del mismo modo que los autores de *Los astronautas de la cosmopista* hablan de la hechicería inexistente. Por lo tanto, es necesario buscar otro razonamiento que explique el fenómeno, aunque es verdad que el artista estadounidense también es un expedicionario en el fondo. Véase el fragmento siguiente, donde Bruce Bégout nos da una clave:

Dire que la suburbia est un espace illimité signifie alors qu'on peut toujours imaginer au-delà de ses limites sa propre continuation sous la même forme. L'horizon suburbain ne débouche pas sur la non-ville — désert, campagne ou montagnes — mais sur un autre espace suburbain qui repousse sans cesse ses bornes vers l'inimaginable.<sup>488</sup>

Es porque los sujetos en la suburbia se encuentran en un vacío de reconocimientos banales que ensanchan la imaginación. (Recuérdese el argumento de Bégout sobre la autopista donde los nómadas se quedan «estupefactos, se entregan continuamente a un universo extraño, indiferente u hostil<sup>489</sup>»). Por lo tanto, los descubrimientos en la suburbia pueden multiplicarse en variaciones infinitas gracias a esta perspectiva amplia que abarca más allá del mero paisaje. Curiosamente, Cortázar y Dunlop dicen casi lo mismo que Bégout:

Esta autopista paralela que buscamos sólo existe acaso en la imaginación de quienes sueñan con ella; pero si existe [...], no sólo comporta un espacio físico diferente sino también otro tiempo. Cosmonautas de la autopista, a la manera de los viajeros interplanetarios que observan de lejos el rápido envejecimiento de aquellos que siguen sometidos a las leyes del tiempo terrestre, ¿qué vamos a descubrir al entrar en un ritmo de camellos después de tantos viajes en avión, metro, tren? [...]

---

<sup>487</sup> Robert Smithson, *Op. cit.*, pág. 71.

<sup>488</sup> Bruce Bégout, *Op. cit.*, pág. 26.

<sup>489</sup> Véase el texto citado núm. 419.

*Autonautas de la cosmopista*, dice Julio. El otro camino, que sin embargo es el mismo.<sup>490</sup>

Resulta que el título, *Los autonautas de la cosmopista*, se refería a otra autopista más allá del horizonte de la imaginación, espacial y temporalmente, lo cual coincide con el concepto de Bégout acerca de la suburbia. Por esta razón, Cortázar y Dunlop sueñan la hechicería en el parking, mientras Smithson imagina el erotismo en la cañería manchada de barro. Y este fenómeno es, en cierto modo, distinto a la imaginación forzada del *détournement*, del que no podemos prescindir mientras estamos en la ciudad. La extravagancia de la imaginación *détournée* nace en la necesidad de torcer mensajes y discursos mercantilizados en la realidad espectacularizada. Pero en la suburbia no existe ni mensaje ni discurso para *détourner*. La arbitrariedad de la imaginación suburbana es la de los antiguos pastores que inventaron las constelaciones por primera vez. Nada de lo que encontramos en la suburbia nos habla mientras no le pongamos una gramática nuestra, subjetiva, arbitraria y totalmente libre de referencias<sup>491</sup>. Allí otra vez estamos condenados a la libertad. Recordemos que Jaime Alazraki hablaba de metáforas neofantásticas que no remiten a «referencias convencionales» al analizar los cuentos cortazarianos. Desde nuestro punto de vista, esta comprensión parecía demasiado ingenua, dado que muchos cuentos cortazarianos tienen «referencias» nostálgicas, como hemos visto en el tercer capítulo.<sup>492</sup> Sin embargo, ahora en la suburbia podemos pensar en metáforas verdaderamente «neofantásticas» en el sentido de Alazraki. Aquí todas las metáforas son nuevas constelaciones que carecen de referencia histórica. En este sentido, la escritura «neofantástica» de Cortázar no consiste tanto en sus cuentos como en sus textos de la suburbia como *Los autonautas de la cosmopista*. Por otra parte, no hay que olvidar que este intento de leer forzosamente las páginas blancas también puede caer en la nostalgia por los signos mercantilizados, como hemos mencionado al interpretar la tragedia de Proctor de *Concrete Island*.

No obstante, todavía nos quedan diversos misterios por resolver, tanto en el texto

---

<sup>490</sup> Julio Cortázar & Carol Dunlop, *Op. cit.*, pág. 56.

<sup>491</sup> Por eso, respecto a «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey», Francesco Careri dice: «Para Smithson, el nuevo paisaje que se pone de manifiesto en los suburbios necesita una nueva disciplina capaz de recoger el significado de la transformación y de la mutación de lo natural a lo artificial, y viceversa [...]». Francesco Careri, *Walkscapes: el andar como práctica estética* (Barcelona: Gustavo Gili, 2014), pág. 139.

<sup>492</sup> Sobre todo, a través del uso de los símbolos tradicionales.

de Smithson como en *Los autonautas de la cosmopista*. El más enigmático de ellos sería la razón por la cual el artista estadounidense emplea el término «monumentos» para referirse a las construcciones de la suburbia. En el contexto normal, la palabra «monumentos» indica los objetos que conmemoran la historia o memorias de la comunidad. Sin embargo, «las zonas suburbanas existen sin pasado racional ni “grandes eventos” de la historia<sup>493</sup>» como Smithson mismo dice. De hecho, la segunda mitad de «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey» se ocupa del tema en la forma de preguntarse y responderse a sí mismo.

That zero panorama seemed to contain *ruins in reverse*, that is—all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the “romantic ruin” because the buildings don’t *fall* into ruin *after* they are built but rather *rise* into ruin before they are built. This anti-romantic *mise-en-scene* suggests the discredited idea of *time* and many other “out of date” things. But the suburbs exist without a rational past and without the “big events” of history.<sup>494</sup>

[...] for all I know that unimaginative suburb could have been clumsy eternity, a cheap copy of The City of the Immortals. But who am I to entertain such a thought? [...] but the mirror kept changing places with the reflection. One never knew what side of the mirror one was on.<sup>495</sup>

Has Passaic replaced Rome as The Eternal City?<sup>496</sup>

A juzgar por los fragmentos citados, parece que Smithson asocia «la suburbia inimaginable» de Passaic con Roma, aquella ciudad histórica de los inmortales, a través de la simetría entre las ruinas romanas que se derrumban para completarse y «los monumentos» que experimentan el estado efímero de ruinas antes de ser definitivamente construidos. De la relación enigmática entre los edificios en construcción y las ruinas, nos da una explicación con más claridad Marc Augé:

Al igual que las ruinas, las obras de construcción tienen múltiples pasados, pasados indefinidos que superan con mucho los recuerdos de la víspera, pero que, a diferencia de las ruinas recuperadas por el

---

<sup>493</sup> Véase el texto citado siguiente, núm. 494.

<sup>494</sup> Robert Smithson, *Op. cit.*, pág. 72.

<sup>495</sup> *Ibid.*, pág. 73.

<sup>496</sup> *Ibid.*, pág. 74.

turismo, escapan al presente de la restauración y de la transformación en espectáculo: desde luego, no escaparán por mucho tiempo a esto, pero al menos seguirán estimulando la imaginación mientras existen, mientras puedan suscitar un sentimiento de espera.<sup>497</sup>

Las construcciones son capaces de hacer las veces de ruinas en tanto que referencia del tiempo pasado, sin caer en la trampa de transformarse en espectáculo, aunque el estado de la construcción solamente está presente hasta que se haya construido. Por lo tanto, es lógico que el itinerario de Smithson sirva para contemplar el tiempo y la eternidad, evocando las ruinas de Roma. Además, con la ventaja de poder fácilmente evitar las imaginaciones mercantilizadas que las ruinas espectacularizadas preconiben. La suburbia es donde se puede contemplar el pasado libremente<sup>498</sup>. Pero eso no quiere decir necesariamente que las ruinas sean inadecuadas para los nuevos nómadas. Porque las ruinas también pueden ser el espacio donde poner en práctica el nuevo nomadismo, con la condición de que se rechacen la historia mercantilizada y la memoria fabricada que el turismo nos invita a consumir. De hecho, el artista estadounidense realiza un recorrido artístico visitando las ruinas mayas en la península de Yucatán, escribiendo «Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan». También hay que recordar una prosa escrita por Cortázar sobre las ruinas en Jaipur con fotografías: *Prosa del observatorio*. La coincidencia de planteamiento entre Cortázar y Smithson no puede ser insignificante, y el análisis de sus comportamientos en las ruinas nos facilitará claves para entender el nuevo nomadismo. Comencemos, así, nuestro itinerario por las ruinas.

#### **4-3-3. Nomadismo en las ruinas: la suburbia turística**

Como «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey», «Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan» es un reportaje del viaje en que el artista se desplaza por la región histórica con ruinas prehispánicas, poniendo espejos en diversos lugares y

---

<sup>497</sup> Marc Augé, *El tiempo en ruinas* (Barcelona: Gedisa, 2013), pág. 107.

<sup>498</sup> En eso coincidimos con Alessandro Armando, que afirma: «l'idea di un paesaggio artificiale senza un precedente culturale» diviene ben presto un emblema dell'estetica della *Land art*. Questa suggestione per un artificialità fuori dal tempo e della storia troverà la sua massima espressione nella poetica di Robert Smithson e nella sua visione *ad infinito* dello spazio terrestre e delle ere geologiche». Alessandro Armando, *La soglia dell'arte* (Turín: SEB: 27, 2009), pág. 121.

fotografiándolos. En contraste con aquel itinerario en Passaic, Smithson viaja por una autopista en Yucatán. Por lo tanto, el aspecto de su planteamiento recuerda a *Los autonautas de la cosmopista*. Son nómadas motorizados. El planteamiento de nómadas motorizados fácilmente evoca el concepto de Bruce Bégout, «el vagabundeo automóvil (l'errance automobile)», pero conviene aclarar ciertas diferencias entre Bégout y nuestros autores. Bégout señala el cambio de generaciones del nomadismo, diciendo que «la época de la flânerie ha dejado definitivamente su lugar a la era del vagabundeo automóvil, del *cruising* sin razón ni objetivo, del nomadismo cotidiano con 50 km/h<sup>499</sup>». La muerte de la *flânerie* es algo que captan también Cortázar y Smithson. Sin embargo, el planteamiento de éstos no es «el *cruising* sin razón ni objetivo» ni «el nomadismo cotidiano» propiamente dicho, puesto que son exploradores *científicos* que tienen el objetivo de descubrir terrenos desconocidos a fin de rebelarse contra la cotidianeidad dentro del marco de la cotidianeidad. Recuérdese que Cortázar y Carol Dunlop se desplazan de acuerdo con la regla autoimpuesta de avanzar dos parkings cada día. Smithson tampoco vagabundea sin objetivos, sino que avanza cumpliendo sus operaciones tales como registrar «los monumentos» en la zona periférica o poner espejos en parajes de la historia maya. (En este sentido, la estrategia de los situacionistas se semeja al comportamiento de los nómadas exploradores, aunque aquellos no la practican en «la suburbia»).

Ahora bien, volvamos al tema del nomadismo en ruinas. Como hemos visto en el capítulo anterior, en las ruinas siempre existe la trampa del espectáculo preconcebido. Véase un ejemplo que se encuentra en *La vuelta al día en ochenta mundos* de Julio Cortázar. En un artículo titulado «Acerca de la manera de viajar de Atenas a Cabo Sumion», el autor habla de la excursión a Sumion que un amigo le recomendó hacer con informaciones detalladas que inflaron su imaginación e ilusión. Sin embargo, resulta que la realidad que experimentó Cortázar al viajar de Atenas a Sumion no encaja con la idea preconcebida creada por lo que le contaba el amigo y finalmente confiesa:

[...] los que busqué y conocí en Atenas no existen para mí, desalojados, desmentidos por esos fantasmas más fuertes que el mundo, inventándolo por adelantado para destruirlo mejor en su último

---

<sup>499</sup> «L'âge de la flânerie a laissé définitivement place à l'ère de l'errance automobile, du *cruising* sans raison ni but, du nomadisme quotidien à 50 km/h». Bruce Bégout, *Op. cit.*, pág. 21.

reducto, la falsa ciudadela del recuerdo.<sup>500</sup>

En este caso, la ilusión preconcebida es mucho más fuerte que la experiencia, hasta tal punto que acaba por borrar la realidad misma en su recuerdo, a pesar de que las informaciones del amigo no tratan de las imágenes consumibles y las imaginaciones mercantilizadas con las que el turismo nos seduce. Por lo tanto, es necesario controlar la ilusión. De hecho, al realizar el itinerario de «Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan», Robert Smithson es muy consciente del peligro, lo que se adivina en la frase siguiente de Tezcatlipoca, dios azteca, en el espejo retrovisor (lamentablemente, el artista confunde la mitología maya con la azteca) en una conversación imaginaria.

“All those guide books are of no use,” said Tezcatlipoca. “You must travel at random, like the first Mayans; you risk getting lost in the thickets, but that is the only way to make art.”<sup>501</sup>

Sin embargo, su precaución para evitar la amenaza del turismo no consiste solo en rechazar la guía, sino que llega a expulsar cualquier elemento que pueda llevarle el cliché de imágenes en tanto que mercancías. Jennifer L. Roberts indica que la peculiaridad de Smithson en comparación con el precedente de su planteamiento, John Lloyd Stephens.

Perhaps Smithson’s most conspicuous inversion of Stephen’s precedent is that none of the famous Maya ruins appears in any of his photographs, even though several of the installations were assembled within eyeshot of the major archaeological sites.<sup>502</sup>

Es bastante significativo que el artista del Land Art expulse fuera de las fotografías los objetos arqueólogos de las ruinas que abundan en publicidades de la industria turística. Las fotografías muestran solamente los espejos que el autor puso a lo largo del recorrido en la región arqueológica. Por otra parte, Smithson habla con elocuencia de la mitología prehispánica a la cual se atribuyen las ruinas. A simple vista, eso puede parecer una

---

<sup>500</sup> Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos: tomo 1* (Madrid: Siglo XXI de España, 2007), pág. 98.

<sup>501</sup> Robert Smithson, *Op. cit.*, pág. 120.

<sup>502</sup> Jennifer L. Roberts, *Mirror-Travels: Robert Smithson and History* (New Haven: Yale University Press, 2004), pág. 98.

contradicción, puesto que la historia y la mitología exóticas que satisfacen nuestra curiosidad de alguna manera colonial estrechan la posibilidad de verdaderos descubrimientos. Sin embargo, en el caso del texto de Smithson, el uso de la mitología no es ingenua citación de conocimientos de la historiografía, sino un pretexto para exponer su propia interpretación ficcional de la realidad, que anula el poder de la realidad falsa que el consumismo contemporáneo impone, como cuando el autor hace ventriloquia a través de la boca de una diosa Chalchihuitlicue: «La verdadera ficción desarraiga la realidad falsa<sup>503</sup>». En consecuencia, Smithson en las ruinas también llega a descubrir extrañas realidades con imaginaciones inexplicables, escuchando voces imaginarias de los dioses prehispánicos, del mismo modo que los nómadas en la suburbia. Pero, en realidad, hay cierta diferencia entre la interpretación forzada de la mitología y la imaginación arbitraria de los nuevos nómadas. Mientras que la última se atribuye a la vacuidad semiótica de la suburbia, la primera, a la necesidad de «malinterpretar» discursos originales de las ruinas, que no son sino crónicas escritas con piedras y interpretadas por la institución y la industria turística. Es decir, esta operación de borrar, primero, todos los conocimientos historiográficos sobre las ruinas, es una especie del *détournement*, aquel intento situacionista de apropiarse de los discursos a través de su deformación subjetiva. Alessandro Armando señala que:

La scrittura di Smithson è il frutto di un'operazione di riappropriazione sistematica di altri registri del linguaggio, legati a saperi specialistici (la geografia, l'architettura, l'ingegneria, le scienze naturali...) o ai codici della divulgazione de massa, da cui trae il suo carattere iperbolico. Pertanto i continui riferimenti alle ere geografiche o alle profondità dello spazio siderale, che informano tutta la sua ricerca, non possono essere considerate come una forma di millenarismo visionario, o come una tendenza verso l'estetica del "sublime".<sup>504</sup>

Esta faceta situacionista de Smithson se vuelve especialmente notable cuando se trata de sus escrituras relacionadas con ruinas, dado que estos lugares históricos están tan contaminados de lenguajes banales como la ciudad y el campo.

---

<sup>503</sup> «“The true fiction eradicates the false reality,” said the voiceless voice of Chalchihuitlicue—the Surd of the Sea». Robert Smithson, *Op. cit.*, pág. 123.

<sup>504</sup> Alessandro Armando, *Op. cit.*, pág. 139-140.



En el caso de Cortázar, este tipo de *détournement* historiográfico aparece más visible en *Prosa del observatorio* donde el autor imagina el largo viaje de anguilas que parten del mar de los Sargazos dirigiéndose hacia el continente europeo, con una serie de fotografías de los antiguos observatorios en Jaipur y Delhi, que construyó un maharajá Jai Singh:

Desde luego inevitable metáfora, anguila o estrella, desde luego perchas de la imagen, desde luego ficción, ergo tranquilidad en bibliotecas y butacas; como quieras, no hay otra manera aquí de ser un sultán de Jaipur, un banco de anguilas, un hombre que levanta la cara hacia lo abierto en la noche pelirroja.<sup>505</sup>

Por una parte, se necesita esta imaginación porque el autor lo escribe en París y Saignon, lejos de las ruinas de los observatorios, de los cuales solo hay fotografías a su alcance. Por otra parte, para Cortázar, tal vez sea realmente una revelación de algo que rige el universo, según lo cual viajan las anguilas y orbitan las estrellas contempladas por antiguos astrónomos de los observatorios en Jaipur o Delhi, aunque sea una revelación inexplicable e incompañable. Martin S. Stabb dice:

To appreciate *PO* [*Prosa del observatorio*] fully the reader must, however, abandon the tendency to deduce from it neatly formulated statements of fact or viewpoint. Rather, one must accept the author's invitation to become enmeshed in the rhythm, in the textual flow of the piece, itself suggestive of the cosmic forces that Cortázar is attempting to apprehend.<sup>506</sup>

Esta propuesta un poco extrema de renunciar a la comprensión lógica y resignarse a *sentir* sin entender es, sin embargo, oportuna. Porque la incomprensibilidad (que puede hacerle parecer casi *cursi*) es el precio que tenía que pagar por la liberación de las ataduras de frívolos reconocimientos consumibles. En suma, los nuevos nómadas, tanto en la suburbia como en las ruinas, suelen ostentar imaginaciones difícilmente compartibles con los lectores e incluso corren el riesgo necesario de convertir la obra en un mero soliloquio, a causa de su fuerte rechazo a los prefabricados discursos

---

<sup>505</sup> Julio Cortázar, *Prosa del observatorio* (Barcelona: Lumen, 1983), pág. 13-14.

<sup>506</sup> Martin. S. Stabb, «Not Text But Texture: Cortázar and the New Essay», *Hispanic Review*. vol. 52, núm. 1 (1984), pág. 27.

mercantilizados. En el caso de los nómadas en la suburbia, lo realizan a través del refugio que les brinda el espacio donde hay pocas posibilidades de reconocer nada. En cambio, en el caso de los nómadas en las ruinas, lo realizan cerrando los ojos delante de las imágenes divulgadas por la educación institucional y vendidas por el turismo, y tapándose las orejas ante las anécdotas que satisfacen la curiosidad colonial u orientalista.

Sin embargo, esta explicación no ofrece respuesta alguna a la cuestión de por qué Smithson fotografía los espejos puestos al lado de las ruinas en «Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan». La clave para entender su planteamiento está en el brillo de los espejos que muestran las fotografías. Fijémonos en ellos. Curiosamente, los espejos puestos por Smithson no reflejan la imagen del artista que debería sostener la cámara, sino cielos recortados y sombras de ramas como los pájaros vacíos de René Magritte, como si simbolizara la nada. Sin embargo, recuérdese que Smithson señalaba dos facetas contrarias del vidrio al analizar lo ultramoderno de los años treinta.

The 'window' and the 'mirror' are secret shares of the same elements. The window contains nothing, while the mirror contains everything.<sup>507</sup>

Por lo tanto, los espejos en las fotografías de «Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan» tienen una característica ambivalente. Teóricamente, los espejos deben contener cualquier cosa, según aceptamos lo que dice Smithson. Sin embargo, los de «Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan» no muestran nada, lejos de contenerlo todo. Esta paradoja de la nada y del todo se adivina también en la idea de «overturned rocks»:

On the outskirts of the ruins of Palenque or in the skirts of Coatlicue, rocks were overturned; first the rock was photographed, then the pit that remained. [...] Each pit contained miniature earthworks—tracks and traces of insects and other sundry small creatures. In some beetle dung, cobwebs, and nameless slime. In other cocoons, tiny ant nests and raw roots. If an artist could see the world through the eyes of a caterpillar he might be able to make some fascinating art. Each one of these secret dens was also the entrance to the abyss. Dungeons that dropped away from the eyes into

---

<sup>507</sup> Véase el texto citado núm. 417.

a damp cosmos of fungus and mold—an exhibition of clammy solitude.<sup>508</sup>

Los huecos de donde se extraen las rocas se convierten en un mundo infinito artísticamente fecundo de los diversos insectos pequeños, justamente gracias a la ausencia de las rocas. La nada puede contenerlo todo. Por otra parte, también puede ser una entrada al abismo húmedo de la soledad. La metáfora coincide perfectamente con la situación de los nuevos nómadas que hemos analizado, quienes descubren otra realidad infinita a través de su creatividad, pero a menudo incomunicable, que puede llevarlos al abismo solitario del soliloquio, bajo la ausencia total de los elementos fácilmente reconocibles y mercantilizados. Por lo tanto, los espejos que reflejan cielos recortados y las «overturned rocks» se pueden interpretar también como un símbolo de la filosofía suburbana. Sin embargo, la idea de «overturned rocks» abarca un territorio más amplio y más profundo. Leamos una conversación imaginaria entre Coatlicue y Cronos titulada «The Colloquy of Coatlicue and Chronos».

COATLICUE: You have no future.

CHRONOS: And you have no past.

COATLICUE: That doesn't leave us much of a present.

CHRONOS: Maybe we are doomed to being merely some "light years" with missing tenses.

COATLICUE: Or two inefficient memories.

CHRONOS: So this is Palenque.

COATLICUE: Yes; as soon as it was named it ceased to exist.

CHRONOS: Do you think those overturned rocks exist?

COATLICUE: They exist in the same way that undiscovered moons orbiting an unknown planet exist.

CHRONOS: How can we talk about what exists, when we hardly exist ourselves?

COATLICUE: You don't have to have existence to exist.<sup>509</sup>

---

<sup>508</sup> Robert Smithson, *Op. cit.*, pág. 126.

<sup>509</sup> *Loc. cit.*

En la segunda parte de la conversación, Coatlicue y Cronos discuten de la existencia de las «overturned rocks» y llegan a la conclusión de que no es necesario tener existencia para existir. La pareja de la roca con existencia y el hueco sin existencia corresponde a la pareja constituida por un objeto delante de un espejo y su imagen sin sustancia del otro lado del espejo. Por lo tanto, la cuestión de Cronos «Do you think those overturned rocks exist?», debe relacionarse con la inquietud existencial del sujeto, como cuando dice «How can we talk about what exists, when we hardly exist ourselves?». Evidentemente, los dioses son nada más que marionetas de Smithson, y quien siente la inquietud existencial es el artista mismo en tanto que nuevo nómada que corre riesgo de aislarse, rechazando todos los posibles reconocimientos. Pero el fenómeno no solo ocurre en las ruinas, sino en la suburbia en general.

De hecho, el síntoma de la inquietud existencial es más visible en *Los autonautas de la cosmopista*. Pero, antes de tratar los expedicionarios de la autopista, hagamos un desvío pequeño. ¿El contraste de la roca y su huella no evoca un cuadro titulado «Decalcomania» de Magritte en el cual aparece una figura de espaldas con un sombrero de copa y una manzana, y a su lado, su silueta llenada de dibujo del cielo recortada en una cortina? ¿O bien, otro cuadro en el cual flota una roca inmensa y una nube de misma forma en el cielo nocturno? Curiosamente, Cortázar menciona el último en los artículos titulados «Verano en las colinas» y «Manera sencillísima de destruir una ciudad» en *La vuelta al día en ochenta mundos*. Su «manera sencillísima de destruir una ciudad» es la siguiente: «Se espera, escondido en el pasto, a que una gran nube de la especie cúmulo se sitúe sobre la ciudad aborrecida. Se dispara entonces la flecha petrificadora, la nube se convierte en mármol, y el resto no merece comentario<sup>510</sup>». Y ahora estamos en una ciudad destruida de los antiguos mayas. Ahora bien, citemos fragmentos de un capítulo que lleva un título largo: «Donde se verá que nuestros protagonistas no pierden el ánimo ante las persecuciones más innobles, y se comprobará una vez más su inquebrantable determinación de llevar la expedición a buen término».

Buenos o malos paraderos, todo iba perfectamente y cada vez nos habituábamos más al anonimato y a la libertad total que amablemente nos daba la autopista. [...] he aquí que *ellos*

---

<sup>510</sup> Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos I* (Madrid: Siglo XXI de España, 2007), pág. 15.

empiezan a impacientarse y a mostrarse, al principio tímidamente pero desplegando por fin una estrategia que, por sutil que sea, no deja de ser transparente, al menos para nuestros ojos.<sup>511</sup>

Conocemos lo bastante al enemigo para saber que toda tentativa basada en la imaginación le parece subversiva, y que para llevarla al fracaso hará todo lo que esté en su poder que, ay, es muy grande, razón por la cual sólo nos queda agradecer a nuestros dioses y diosas que sólo seamos una mínima presa a sus ojos, [...] <sup>512</sup>

En los fragmentos, los autores fingen ser perseguidos por «ellos» a quienes no les gusta que los dos escriban un libro en la autopista e intentan impedirselo con toda la fuerza. Además, debajo del texto, se pone una fotografía en que aparece un hombre mirando hacia la cámara, con un comentario: «Primera e inquietante comprobación de que se nos espía <sup>513</sup>». Por lo tanto, se sabe que los autores pretenden ser no simplemente perseguidos sino espiaados. Pero antes de pensar en su «corre que te pillo» imaginario, fijémonos en las primeras líneas del fragmento donde los autores mencionan la anonimidad en la autopista. Por lo visto, los expedicionarios de la autopista disfrutaban de la libertad y la anonimidad en plena paz. Sin embargo, sufren el efecto negativo de la libertad en exceso, puesto que la libertad en este tipo de espacios trae la soledad inquietante a los nómadas, como dice Marc Augé:

El pasajero de los no lugares sólo encuentra su identidad en el control aduanero, en el peaje o en la caja registradora. Mientras espera, obedece al mismo código que los demás, registra los mismos mensajes, responde a las mismas apelaciones. El espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud. <sup>514</sup>

Los nómadas en la suburbia (que es una especie de no lugar) inevitablemente pierden su identidad, salvo la identidad numerada para el registro en el control, y se convierten en una masa monótona sin relaciones entre sí. Además, en el caso de Cortázar y Dunlop, hacen un truco en el peaje fingiendo que se les ha perdido su ticket, como hemos mencionado más arriba. Por lo tanto, su anonimidad y soledad deben ser más intolerables

---

<sup>511</sup> Julio Cortázar & Carol Dunlop, *Op. cit.*, pág. 194.

<sup>512</sup> *Ibid.*, pág. 195.

<sup>513</sup> *Loc. cit.*

<sup>514</sup> Marc Augé, *Los no lugares: espacios del anonimato* (Barcelona: Gedisa, 2008), pág. 106-107.

que las de otros usuarios normales. Eso quiere decir que probablemente el fingimiento de ser espiados es una estrategia para salvar la identidad, inventando una mirada inexistente hacia sí mismos para que sean reconocidos, existentes. Y es la misma situación que la de los protagonistas de *Concrete Island*, que se convierten en pura existencia tras perder su identidad urbana. Esta paradoja entre la libertad anónima y el deseo de ser reconocido complementa la inquietud que sienten los dioses de Smithson delante de la falta de sustancia. Tanto la suburbia como las ruinas son espacios desequilibrados de la identidad, donde los nuevos nómadas no se realizan tan fácilmente en tanto que artistas, en contraste con los antiguos nómadas estéticos como los *flâneurs*, aunque son espacios de la inmensa posibilidad, como los huecos de las rocas en que se expande el mundo infinito de insectos.

#### **4-3-4. Memoria y olvido en la suburbia y las ruinas**

El simbolismo de los espejos de Smithson, que muestran los cielos recortados, no solo representa la dificultad en torno a la identidad. Al final del itinerario de «Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan», el artista estadounidense acaba su discurso con las frases siguientes:

If you visit the sites (a doubtful probability) you find nothing but memory-traces, for the mirror displacements were dismantled right after they were photographed. The mirrors are somewhere in New York. The reflected light has been erased. Remembrances are but numbers on a map, vacant memories constellating the intangible terrains in deleted vicinities. It is the dimension of absence that remains to be found. The expunged color that remains to be seen. The fictive voices of the totems have exhausted their arguments. Yucatan is elsewhere.<sup>515</sup>

De estas líneas que mencionan las memorias efímeras que ya no se pueden apreciar, se deduce que el autor quiere remitir la reflexión, con los espejos que no muestran nada, a las imágenes que flotaban sobre la lámina delgada de metal en algún momento del viaje, aunque solo fuera para que desaparecieran enseguida. Los espejos siempre están

---

<sup>515</sup> Robert Smithson, *Op. cit.*, pág. 132-133.

dispuestos para mostrar cualquier imagen, ya que no hay nada que reflejar. Solo están los cielos, reflejados de manera recortada como en los cuadros de Magritte.

En realidad, nos estamos aproximando al punto de partida del itinerario de nuestra lectura cortazariana, tras atravesar varios territorios del arte moderno como el Romanticismo, el Surrealismo, el Futurismo, el manierismo nostálgico de la postguerra, el Existencialismo, el Situacionismo y el Land Art. Recordemos que el poema de Cortázar «Urnas», que hemos leído al final de nuestro primer capítulo, hablaba del mismo tema que el de «Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan» —la identidad del Yo dentro de la historia que se memoriza y se olvida—, con símbolos casi idénticos: reliquias históricas y espejos. Citémoslo de nuevo:

#### Urnas

Las urnas como moscas de oro  
posadas en la historia en el espejo  
que es la historia las urnas como  
moscas doradas se posan  
para el histrión mirándose  
yo ahora  
o tú

Y hay urnas  
y en las urnas las runas  
las inscripciones que proponen  
el futuro desde el fondo del tiempo  
Oscura sed de invocación las urnas  
como moscas doradas  
corren por las calendas los milenios  
corroen las galeras los milanos  
(hablo de cetros de materias reales)<sup>516</sup>

---

<sup>516</sup> Julio Cortázar, *Obras completas IV* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005), pág. 660.

En este poema, las urnas son testimonios del pasado, que no fue una idea abstracta en su momento y que casualmente llegaron a nuestras manos tras su largo naufragio temporal bajo la tierra. La mirada del poeta hacia el pasado nos invita a relativizar nuestro ser, que también será una memoria, una idea abstracta sin existencia que acabará desapareciendo en el eterno olvido. Los románticos lo realizaron de una manera «recta»: leen imágenes dibujadas en reliquias, o convocan la mitología con cuyos héroes simpatizan o incluso se identifican. En cambio, Smithson somete la historia al *détournement* para refrescarla, para liberarla de discursos sobrecargados. Con «Urnas», Cortázar alude al descubrimiento del sujeto Yo, una civilización del logos y el espejo, en la ola de la historia del universo cambiante que le promete su destino melancólico: la muerte que lo devuelve al estado original antes del nacimiento. Pero Smithson se encuentra sin reconocerse en medio de los espejos que no reflejan nada. El sujeto Yo se convierte en una existencia transparente sin logos que siente la nostalgia apolínea de recuperarlos, por lo que se inventa ficciones arbitrarias. ¿El poeta podrá dejar su huella en la memoria colectiva con su identidad ya muerta antes de morir existencialmente? Sí. Porque Smithson lleva una cámara: las fotografías registran los espejos vacíos.

La invención del aparato fotográfico marcó un cambio de paradigma drástico, como hemos analizado en el segundo capítulo. A partir de entonces, el enfoque de los artistas se desplaza desde la conservación de la epifanía hacia «lo que tenía que pasar» después de ella, como hemos analizado con «Las babas del diablo» de Cortázar. Ahora que las fotografías eternizan la imagen de la epifanía tan perfectamente, el que nos conmueve es el hecho de que ella se ha vuelto a la nada y que pronto la ola del olvido lo borrará todo. Por eso, la fotografía de «Las babas del diablo» terminaba mostrando misteriosamente un vacío con imágenes de cielos y nubes, justamente como los espejos de Smithson:

Ahora pasa una gran nube blanca, como todos estos días, todo este tiempo incontable. Lo que queda por decir es siempre una nube, dos nubes, o largas horas de cielo perfectamente limpio, rectángulo purísimo clavado con alfileres en la pared de mi cuarto. Fue lo que vi al abrir los ojos y secármelos con los dedos: el cielo limpio, y después una nube que entraba por la izquierda, paseaba



lentamente su gracia y se perdía por la derecha. Y luego otra, [...]»<sup>517</sup>

Desde este punto de vista, la estrategia de Smithson es muy sofisticada: hacer huecos de olvido en forma de los espejos dentro de la memoria simbólicamente petrificada con la cámara. Es muy diferente al uso común del aparato óptico, que hoy en día es el mejor compañero de los viajeros. Marc Augé dice:

Los aparatos fotográficos, las cámaras de todo tipo, cada día más perfeccionadas y fáciles de manejar, desempeñan el mismo papel que la observación, la imaginación y la escritura en los viajeros literarios del siglo XIX: al ser proyectadas al regresar, las diapositivas y las secuencias filmadas constituirán la ocasión, no de revivir el pasado, sino de relatarlo, de convertirlo en narración, en historia provista de momentos álgidos y de peripecias, la ocasión de darle, a veces, una tonalidad mítica y de situar sobre el escenario a algunos personajes.<sup>518</sup>

Por eso, los turistas sacan fotografías en lugar de tomarse la molestia de observar, imaginar y escribir. Pero Smithson no es un turista perezoso y necesita escribir texto creativo —o sea, «Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan»—, para complementar sus fotografías con los huecos. Los huecos celestiales que nosotros, como receptores de la obra, tenemos que llenar con «lo que tenía que pasar», tratando de *restaurarlas* con imaginación, como si fuera una reliquia media rota. En este sentido, los espejos de Smithson imitan el efecto temporal del olvido.

Hay que olvidar algo en el acto de recordar si no queremos convertir la memoria en una mera acumulación de imágenes retinianas, especialmente cuando tenemos cámaras. La misma paradoja la soluciona también Cortázar en *Prosa del observatorio*, pero de un modo distinto al de Smithson. Al contrario de «Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan», las fotografías de *Prosa del observatorio* muestran exclusivamente las piedras del antiguo observatorio. Sin embargo, son fotografiadas cuatro años antes de la escritura del texto. El autor dice: «*Las fotos de los observatorios del sultán Jai Singh (Jaipur, Delhi) fueron tomadas en 1967, con una película de mala calidad*<sup>519</sup>» en el

---

<sup>517</sup> Julio Cortázar, *Obras completas I* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003), pág. 308.

<sup>518</sup> Marc Augé, *El tiempo en ruinas* (Barcelona: Gedisa, 2013), pág. 65.

<sup>519</sup> Julio Cortázar, *Prosa del observatorio* (Barcelona: Lumen, 1983), pág. 6

prefacio y pone la fecha de «París, Saignon, 1971<sup>520</sup>» al final del texto. El autor argentino pone el intervalo a propósito. Fijémonos en las primeras líneas del libro:

Esa hora que puede llegar alguna vez fuera de toda hora, agujero en la red del tiempo,  
esa manera de estar entre, no por encima o detrás sino entre,  
esa hora orificio a la que se accede al socaire de las otras horas, de la incontable vida con  
sus horas de frente y de lado, su tiempo para cada cosa, sus cosas en el preciso tiempo,

[...]

y sin aviso, sin innecesarias advertencias de pasaje, en un café del barrio latino [...] un  
arrimo a lo que ya no se ordena como dios manda, acceso entre dos ocupaciones instaladas en el  
nicho de sus horas, en la colmena día, así o de otra manera [...] tocar con algo que no se apoya en los  
sentidos esa brecha en la sucesión, y tan así, tan resbalando, las anguilas, [...] <sup>521</sup>

El fragmento citado insinúa que los cuatro años de intervalo eran necesarios para que el autor descubriera otra realidad que conecta las ruinas del observatorio con el viaje de las anguilas. «Esa hora orificio» que accede a las otras horas es el momento de olvido con el cual el autor consigue convertir la acumulación de imágenes en una memoria de alguna manera interpretada. Lo significativo es que tanto Smithson como Cortázar narren sus descubrimientos en las ruinas. Marc Augé señala que las ruinas no conservan la mayor parte de la historia esencialmente múltiple, por el efecto del tiempo puro:

Contemplar unas ruinas no es hacer un viaje en la historia, sino vivir la experiencia del tiempo, del tiempo puro. En su vertiente pasada, la historia es demasiado rica, demasiado múltiple y demasiado profunda para reducirse al signo de piedra que ha escapado de ella, objeto perdido como los que recuperan los arqueólogos que rebuscan en sus cortes espacio-temporales.<sup>522</sup>

Sin embargo, el hecho de que las ruinas *olviden* la mayor parte de anécdotas, memorias e historias que deberían pertenecer a ellas no es necesariamente negativo desde el punto de vista estético. Como sabemos, si las ruinas fuesen algo como una acumulación de fotografías, no cabría ningún hueco inesperado que nos proveyera de descubrimientos.

---

<sup>520</sup> *Ibid.*, pág. 90.

<sup>521</sup> *Ibid.*, pág. 9-10.

<sup>522</sup> Marc Augé, *Op. cit.*, pág. 45.

Por otra parte, las ruinas son, evidentemente, un símbolo de tenacidad de memorias que tienden a conservarse por sí mismas. Por lo tanto, las ruinas son donde conviven el impulso de la conservación y el inevitable olvido causado por el tiempo puro. A estas alturas, resulta evidente que las fotografías de Smithson, que muestran paisajes agujerados por los espejos con los cielos recortados, eran una metáfora de las ruinas.

Sin embargo, la posición de Smithson ante la relación paradójica de la memoria y el olvido es compleja. Jennifer L. Roberts descubre la intención de olvidar también en «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey». Pero en el caso del viaje en Passaic, el método del olvido no es mismo que el de «Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan»:

Smithson's monumental photographs do not remember Passaic so much as they burry Passaic under infinite deposition of mnemonic artifacts. [...] We find a vivid parallel in one of his favorite Jorge Luis Borges stories, "Funes the Memorious." Funes is a character who, because he can forget nothing, can remember nothing.<sup>523</sup>

Smithson's camera, in its infinite memorializing of Passaic, functions paradoxically as *oubliette*. Smithson is, we might say, looking to forget. [...] Smithson has chosen the city of his own birth as the site for his experiments in forgetting. "The Monuments of Passaic" takes what might easily have been a mawkish exercise in nostalgia and memory and transforms it into a high-concept oblivion rendered with flawless ironic detachment. The strategy is brilliant: for an artist hoping to attain a "total crystalline consciousness," free of the limitations of specific histories and situated perspectives, what better way to test one's mettle than to subject one's own most personal, specific, and situated memories to the eternalizing treatment?<sup>524</sup>

Según Jennifer L. Roberts «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey» es un esfuerzo de olvidar su ciudad natal, el lugar más nostálgico que podría ser, a través de la máquina óptica que no olvida nada. La nostalgia es un sentimiento que nace cuando el olvido comienza a corroer la memoria. Entonces, ¿cómo podemos sentir la nostalgia por nuestra infancia cuando el álbum fotográfico no la olvida nunca? Por eso, Jennifer L.

---

<sup>523</sup> Jennifer L. Roberts, *Op. cit.*, pág. 79-80.

<sup>524</sup> *Ibid.*, pág. 80.

Roberts se refiere a Funes, el personaje borgiano que no puede recordar nada por culpa de su memoria perfecta<sup>525</sup>. Es decir, nosotros, con una cámara en la mano, somos unos Funes. Pero este fenómeno borgiano no detiene su desarrollo en el nivel personal o colectivo de las masas. Nuestra sociedad entera con sus instituciones se ha convertido en un Funes del espectáculo. De hecho, hoy en día es en las instituciones, como museos o bibliotecas, donde se encuentran los «lugares de la memoria», el término acuñado por Pierre Nora. Este historiador francés afirma:

Hoy, cuando los historiadores se han desprendido del culto documental, toda la sociedad vive en la religión conservadora y en el productivismo archivístico. Lo que llamamos memoria es en realidad la constitución gigantesca y vertiginosa del almacenamiento material de aquello de lo que nos resulta imposible acordarnos, repertorio insondable de aquello que podríamos necesitar recordar. La «memoria de papel» de la que hablaba Leibniz se ha convertido en una institución autónoma de museos, bibliotecas, depósitos, centros de documentación, bancos de datos.<sup>526</sup>

Smithson se daba cuenta de esta manía sobremoderna de «la constitución gigantesca y vertiginosa del almacenamiento material de aquello de lo que nos resulta imposible acordarnos». Por eso, en el artículo titulado «Some void thoughts on museums» (1967), dice:

History is representational, while time is abstract; both of these artifices may be found in museums, where they span everybody's own vacancy. The museum undermines one's confidence in sense-data and erodes the impression of textures upon which our sensations exist. Memories of "excitement" seem to promise something, but nothing is always the result. Those with exhausted memories will know the astonishment.

Visiting a museum is a matter of going from void to void. Hallways lead the viewer to things once called "pictures" and "statues". Anachronisms hang and protrude from every angle. Themes without meaning press on the eye. Multifarious nothings permute into false windows (frames) that open up onto a verity of blanks. [...] Sight becomes devoid of sense, or the sight is there, but the sense is unavailable. Many try to hide this perceptual falling out bay calling it abstract. Abstraction is

---

<sup>525</sup> Según Graciela Speranza, «Smithson deja varias claves de lo museo que su arte y su concepción del tiempo le deben a Borges, un precursor indiscutido». Graciela Speranza, *Op. cit.*, pág. 34.

<sup>526</sup> Pierre Nora, *Pierre Nora en Les lieux de mémoire* (Montevideo: Trilce, 2008), pág. 26-27.

everybody's zero but nobody's nought. Museums are tombs, and it looks like everything is turning into a museum.<sup>527</sup>

Smithson señala que los objetos exhibidos en los museos, que se pueden considerar como ejemplos de «lugares de la memoria», se desprenden de memorias vividas que cada objeto contiene pero que convierten en vacíos de sensaciones alineados en las vitrinas, como las memorias de Funes. Es la misma crítica que la del futurista Marinetti, que condenaba ferozmente los museos por ser «absurdos mataderos<sup>528</sup>» del arte. Sin embargo, Smithson no por eso rechaza los «lugares de la memoria» archivados. En un diálogo con Allan Kaprow, el artista estadounidense expone su opinión en torno a museos.

[...] I think the nullity implied in the museum is actually one of its major assets, and that this should be realized and accentuated. The museum tends to exclude any kind of life-forcing position. But it seems that now there's a tendency to try to liven things up into museums, and that the whole idea of the museum seems to be tending more toward a kind of specialized entertainment. It's taking on more and more the aspects of discothèque and less and less the aspects of art. So, I think that the best thing you can say about museums is that they really are nullifying in regard to action, and I think that this is one of their major virtues. [...] A museum devoted to different kinds of emptiness could be developed. The emptiness could be defined by the actual installation of art. Installations should empty rooms, not fill them.<sup>529</sup>

Lo que se ve claro es que Smithson cree que los museos de hoy en día son un sector del espectáculo debordiano donde se promocionan la memoria colectiva censurada, la historia oficial, las mitologías retocadas, etc. Y son tan atractivos como las discotecas. Pero Smithson sabe bien que se puede aprovechar de esta abundancia de lenguajes espectaculares en los «lugares de la memoria» para transformarlos en una tabla rasa, justamente porque «el espejo que lo contiene todo» no es sino la otra cara de «la ventana que contiene nada». (No es casual que muchos museos del arte contemporáneo se instalan en un edificio transparente de vidrio o un rectángulo de hormigón con

---

<sup>527</sup> Robert Smithson, *Op. cit.*, pág. 41-42.

<sup>528</sup> Véase la cita núm. 147.

<sup>529</sup> Robert Smithson, *Op. cit.*, pág. 43-44.

ventanas grandes). Cuando Marinetti se refería a las reliquias excavadas para criticar la sobrevaloración de las obras museísticas<sup>530</sup>, tenía mucha razón, porque son una especie de ruinas contemporáneas. La única diferencia es que estos «lugares de la memoria» son perdurables, muy resistentes al tiempo corrosivo, o sea no olvidan nada. Pero justamente por eso, uno puede ejercer el *détournement* con su máxima eficacia y libertad, superponiendo su poética subjetiva encima de todo lo preconcebido. La muerte del Autor que sentenció Roland Barthes se entiende en este contexto<sup>531</sup>. Cuando todas las obras de arte se archiven en el almacenamiento borgiano sin olvido, cualquier creación nueva, por más original que parezca, sufrirá por el fantasma de sus prototipos. En tal situación, la creatividad de los artistas se encontrará en la originalidad de su manera de emplear el *détournement*, el plagio deformativo, por lo que el mito de la autoría pierde su sentido. Recordemos que los surrealistas también se oponían a ese mito romántico. Pero, en el caso del Surrealismo, la negación de la autoría individual orientaba a los participantes hacia la objetividad, como hemos analizado en el segundo capítulo. En cambio, los vanguardistas de la postguerra optan por una subjetividad sin mitificación dentro de la colectividad archivística.

#### **4-3-5. Nomadismo vanguardista en la tierra de arte: «libros almanaque» de Cortázar**

En el caso de Julio Cortázar, esta operación vanguardista se cristaliza en sus textos llamados «libros almanaque». Esta categoría consiste en sus ensayos poco comunes como *Último Round*, *La vuelta al día en ochenta mundos* o *Territorios*, y, como indica el término «almanaque» —que se utiliza hoy en día para señalar una especie de archivo literario que abarca una amplia gama de temas de un momento determinado—, son frutos de la poética museística. Pero, obviamente, Cortázar no es un curador profesional de las instituciones de la memoria cuyo trabajo consiste en reunir, clasificar, restaurar y guardar sus artículos objetivamente. Es un coleccionista que sabe aplicar el *détournement* a sus obras coleccionadas. Desde el punto de vista del nuevo

---

<sup>530</sup> Véase la cita núm. 148.

<sup>531</sup> Léase «La mort de l'autor». Roland Barthes, *Œuvres complètes : tome II* (París: Seuil, 1994), pág. 491-495.

nomadismo, el texto más emblemático de la categoría «almanaque» es *La vuelta al día en ochenta mundos*, que es el *détournement* de *La vuelta al mundo en ochenta días*, la ficción de viaje más famosa de Jules Verne, como el título indica. La estructura de este libro sigue metafóricamente la técnica situacionista de *dérive*, pero que se realiza en el terreno del arte. Es decir, Cortázar navega la memoria del arte moderno como un gran museo, y se detiene ante algunas de sus obras preferidas, como por ejemplo pinturas de Julio Silva o el libro de José Lezama Lima, que son puntos de partida para su creatividad del *détournement*. De hecho, ya en el primer capítulo el autor anuncia el carácter «plagiario» y «almacenista» de dicho texto, citando palabras de Robert Lebel:

[...] Robert Lebel por ejemplo, que describe perfectamente este libro cuando dice: «Todo lo que ve usted en esta habitación o, mejor, en este almacén, ha sido dejado por los locatarios anteriores; por consiguiente no verá gran cosa que me pertenezca, pero yo prefiero estos instrumentos del azar.»<sup>532</sup>

Es muy simbólico este gesto de *citar* la frase del coleccionista de arte sobre su «almacén» del que él mismo no puede reclamar la autoría. Del mismo modo que la habitación de Lebel es una «obra de arte» sin el Autor, *La vuelta al día en ochenta mundos* se define como obra literaria en tanto que una colección de obras preexistentes. Ciertamente, este método de acumular citas tiene una tradición en la historia del arte moderno. Basta recordar el *ready made* dadaísta, que también consiste en la transformación del plagio en el arte. Sin embargo, a diferencia de aquel gesto iconoclasta ideado solo para profanar el mito romántico del Autor demiúrgico, los coleccionistas contemporáneos quieren aportar su creatividad libre a su colección museística.

De aquí que *La vuelta al día en ochenta mundos* vuelva algo más allá de ser una colección archivística. Por ejemplo, una frase citada de René Crevel, junto con palabras de un guarda del autobús porteño, abre un argumento sobre la inseparabilidad de la metafísica y la cotidianeidad física, que provoca una conversación cómica entre Polanco y Calac —dos personajes preferidos del viejo Cortázar— que comienza a naufragar entre varios temas relacionados, llegando al final al mito de la creación de los maoríes.

---

<sup>532</sup> Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos I* (Madrid: Siglo XXI de España, 2007), pág. 10-11.

Calac lo *cita* de algún libro:

Los primeros pasos maoríes hacia la creación son los siguientes: hay el vacío original, y a ese vacío le siguen: el primer vacío, el segundo vacío, el vasto vacío, el extendidísimo vacío, el seco vacío, el vacío generoso, el vacío delicioso, el vacío atado, la noche, la noche suspendida, la noche fluyente, la noche gimiente, la hija del sueño intranquilo, la alborada, el día permanente, el día brillante, y por último el espacio.<sup>533</sup>

En esta visión a primera vista extravagante —que Calac matiza diciendo «la traducción es un tanto libre»—, podemos reconocer, sin embargo, una metáfora del desarrollo del sujeto: el gran vacío, que es la nada anterior al nacimiento, al que sucede la oscuridad titánica antes de descubrir el espejo, y llega el momento de la conversión a lo apolíneo, que es la adquisición del logos. Los románticos establecieron una analogía entre esta metáfora mitológica y el mecanismo del poema, que siempre nos remite a la nostalgia por lo pre-apolíneo a pesar de ser obra del logos, como señalaba Paul de Man (véase el primer capítulo). Y el manierismo era un estilo artístico para expresar la obsesión por esa nostalgia. Pero nosotros, en medio de la sobreabundancia semiótica y la hipermemoria archivística, vivimos una época paradójica de todo y nada, del «espejo» y la «ventana» según los términos de Smithson. Por eso, esta cita del mito de la creación en el libro «almanaque», en la que se enfatiza la vacuidad original, es muy significativa. En nuestra época, el arte consiste en la búsqueda de la nada de una u otra forma. («Las instalaciones [museísticas] deben vaciar las salas, no llenarlas», como decía Smithson<sup>534</sup>). Y, como hemos analizado en este capítulo, esta búsqueda de la nada es un punto de partida para una rebelión cotidiana contra la cotidianeidad, la Revolución «neofantástica». Por eso, Polanco y Calac conversan sobre la necesidad de conciliar la metafísica con la cotidianeidad física.

Y, al final de su viaje literario, Cortázar vuelve a John Keats:

Otra vez me voy con Keats a vagar por ahí, pero antes escribimos con tiza en el paredón de la comisaría estas cosas que alguna vez se sabrán hasta en ellas. Sí, señora, desde luego que en el acto

---

<sup>533</sup> *Ibid.*, pág. 108.

<sup>534</sup> Véase la cita núm. 529.



racional del conocimiento **no hay** pérdida de identidad; [...] La conducta lógica del hombre tiende siempre a defender la persona del sujeto, a parapetarse frente a la irrupción osmótica de la realidad, ser por excelencia el antagonista del mundo, porque si al hombre lo obsesiona conocer es siempre un poco por hostilidad, por temer a **confundirse**. En cambio, ve usted, el poeta renuncia a defenderse. Renuncia a conservar una identidad en el acto de conocer porque precisamente el signo inconfundible, la marca en forma de trébol bajo la tetilla de los cuentos de hadas, se la da tempranamente el sentirse a cada paso otro, el salirse tan fácilmente de sí mismo para ingresar en las entidades que lo absorban, enajenarse en el objeto que será cantado, la materia física o moral cuya combustión lírica provocará el poema. Sediento de ser, el poeta no cesa de tenderse hacia la realidad buscando con el arpón infatigable del poema una realidad cada vez mejor ahondada, más **real**.<sup>535</sup>

A simple vista, nuevamente se trata de la declaración del «irracionalismo» romántico, y en parte, lo es. Es indispensable destruir los lenguajes y signos (que son logos, y por tanto, «razones» a su manera) que abundan en este mundo espectacular donde nos identificamos únicamente como frívolos actores. Pero no hay que olvidar que se trata de un comentario sobre la poética keatseana. En el caso de Cortázar, la lectura de Keats es la que le hace reconocer su identidad como «antagonista del mundo» a la vez que una parte de su historia, el espejo apolíneo que metafóricamente toma la forma de urnas en la poética cortazariana. Y esta síntesis de la confusión «irracional» con el universo y la identidad apolínea reflejada en el espejo convierte la poesía más «real». La poesía, siendo un arte de palabras, siempre necesita el sujeto Yo, fruto de la «civilización» del logos que nos aísla del mundo. Pero un poema nace siempre y cuando el sujeto Yo aprenda a *objetivar* su existencia, tratándola como un elemento que forma parte del mundo, el cual no es sino un conjunto de objetos para el sujeto mismo. Entonces, el poeta se interpreta a sí mismo lingüísticamente dentro del contexto histórico, identificándose con héroes, dioses, personajes o sus comportamientos, que pertenecen a la *idea*. De aquí viene la epifanía poética, formando un punto triple de la existencia, la idea y el signo (lenguajes). *La vuelta al día en ochenta mundos* es este punto triple de Cortázar, donde, por primera vez en su carrera literaria, las «urnas» —dicho de otro modo, la historia del arte con su herencia—, se integran exitosamente en su poética. Y en el contexto del compromiso, en el que el mundo exterior ante el sujeto aparece como

---

<sup>535</sup> Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos II* (Madrid: Siglo XXI de España, 2007), pág. 190.

la sociedad, la objetivación del sujeto por el sujeto mismo corresponde a la rebelión cotidiana contra la cotidianidad. Aquella Revolución «neofantástica» no es sino un esfuerzo por situarse en medio de la separación y la unidad. Solo después de este proceso se descubre una verdadera ideología más profunda que la propaganda mercantilizada, cosa que tal vez prepara una epifanía colectiva.

## Conclusiones

Hemos vuelto de nuestro viaje literario en la tierra fecunda de las obras cortazarianas. A lo largo de nuestro itinerario, hemos encontrado muchos aspectos diferentes del autor argentino «camaleónico<sup>536</sup>», que no pueden ser reducidos a una única lectura categórica. Se suele pensar que es un heredero del irracionalismo romántico. Pero eso no es todo en la escritura cortazariana. Es cierto que es un maestro de lo fantástico. Pero eso no es más que una faceta de él. También es un intelectual comprometido con la Revolución socialista. Pero esta identificación no es suficiente para entender la totalidad de su poética. La vieja teoría de la recapitulación en biología sostiene que la embriogénesis reproduce analógicamente la historia de la evolución de la vida. Sin ser biólogo, no estoy seguro que el símil sea acertado, pero la refiero puesto que hemos observado algo semejante a lo largo de nuestro análisis: en el desarrollo de la poética cortazariana, hemos reconocido la historia del arte moderno desde el Romanticismo hasta la Segunda Vanguardia, pasando por el Futurismo, el Surrealismo, el manierismo nostálgico de la postguerra, y el Existencialismo. Por eso, la totalidad de la poética cortazariana es un mundo heterogéneo *cronológicamente*, además de una variabilidad artística atribuible en parte a su vida internacional y sus frecuentes desplazamientos espaciales.

\*

\*

\*

En lo que concierne a la herencia del Romanticismo, la poética de John Keats es la que destaca más por las huellas visibles que dejó en obras de Cortázar. Muchos lectores interpretan esta relación estrecha y explícita desde la óptica del irracionalismo romántico, lo que es acertado hasta cierto punto. Pero Cortázar no es un ingenio optimista que crea en el discurso ampliamente difundido de sublimar la ecuación de «el arte = lo irracional» como un Mesías, a pesar de su fuerte rechazo al racionalismo. Además, los propios románticos tampoco lo fueron, según la interpretación de críticos cautelosos como René Wellek o Paul de Man. Los románticos fueron los que sentían

---

<sup>536</sup> El camaleón es el símbolo preferido de Cortázar que representa a los artistas multidimensionales. Léase el último capítulo de *La vuelta al día en ochenta mundos* titulado «Casilla del camaleón». *Ibid.*, pág. 185-186.

más intensamente el dolor de ser humanos, incapaces de asumir la transcendencia eterna. Fueron conscientes de que lo único que podían hacer es «besar» el mundo de la idea en la efímera epifanía. Por eso mismo, insistieron mucho en eternizarla a través del arte, cuyo ejemplo simbólico es «Oda a una urna griega» de Keats. Pero, paradójicamente, la epifanía es perceptible solo con nuestro cuerpo humano, existencial, defectuoso. De aquí nace la poética de William Blake, que intentó superar la dicotomía entre lo corporal y lo ideal. El visionario inglés debe de saber bien que la clave de la poesía reside en la manera con la que nos enfrentamos a la precariedad temporal de nuestra existencia. Sin embargo, la dificultad poética estriba no solo en la efímera temporalidad humana: el acto mismo de escribir poemas nos aleja del origen de la inspiración, ya que un poema no es más que traducción lingüística, imperfecta, de lo que realmente queremos transmitir. Se trata de la angustia del Apolo que olvida su atributo simbólico (o sea, el Sol) y pide ayuda a Mnemosina en el poema de Keats. De aquí que la poesía romántica parezca siempre *nostálgica*. En el momento de escribir un poema, el distanciamiento frustrante entre la idea transcendental, la existencia humana y el símbolo poético es más que inevitable: es necesario. Y es esta la experiencia romántica. Cortázar, como heredero del Romanticismo, examina la relación entre los elementos de esta tríada en sus poemas que se refieren a la urna keatsiana: en «El ánfora» trata la nostalgia por la idea, y en «Los dióscuros», la rivalidad entre la idea y la existencia. Y «Urnas» habla del símbolo con el que la existencia percibe el Yo.

\*

\*

\*

Sin embargo, la invención y la divulgación del aparato fotográfico cambiaron definitivamente la orientación de aquella corriente artística: el sueño romántico de eternizar la epifanía dejó de ser el tema central del arte. ¿Por qué? Porque la fotografía realiza ese sueño, que antes era difícilmente posible aun para los artistas más talentosos, con tanta perfección y tanta facilidad que devalúa lo eterno. Al mismo tiempo, su reproductibilidad socava la premisa del arte aurático, que es la unicidad de obras artísticas, como señala Walter Benjamin. Estas condiciones que aportó la fotografía conducen a los artistas hacia la estética del *memento mori* según argumenta Susan Sontag y la curiosidad por «lo que tendría que haber pasado». Al escribir el cuento «Las babas del diablo», Cortázar sintonizó con esta nueva experiencia del arte de la técnica

reproductiva. La fotografía de este cuento es mágica no porque eternice la escena epifánica, sino porque desvela la muerte de ella al mostrar «lo que tendría que pasar». Pero no es que la fotografía desarraigue el aura de todo el terreno del arte. De hecho, hay una manera de seguir la estética aurática aún en la época tecnológica: el arte documental. El arte documental con su valor testimonial puede tener el aura, o bien por el hecho de que haya sobrevivido el transcurso del tiempo, o bien por su lección ética. Aunque no hay que olvidar que este tipo de arte siempre está bajo la amenaza de la institucionalización, como advirtió Benjamin. Respecto a este aspecto de la fotografía, Cortázar examina su posibilidad artística en un artículo titulado «Estrictamente no profesional», en *Territorios*. En este texto, el autor habla de las fotografías que realizaron sus compatriotas, Sara Facio y Alicia D'Amico, en un manicomio, estableciendo una analogía implícita entre la creatividad surrealista no individual y la aberración de los locos que han perdido su Yo consciente en la que podemos encontrar cierta forma de arte. Por eso, la fotografía documental, cuya aura se condiciona solo por los receptores, abre un camino hacia un arte «objetivo», libre del mito romántico de genios creadores. Los pioneros de este dominio fueron los surrealistas, que no querían asumir el concepto del genio individual que habían reclamado los románticos ante la sociedad burguesa. Desde luego, los románticos creían que luchaban contra la burguesía. Pero, cuando ésta comenzó a reconocer su estatus social distinguido, se dejaron sobornar poco a poco y acabaron neutralizados por el sistema. Por eso, los surrealistas necesitaban un concepto de arte menos dependiente del genio individual, como explica Peter Bürger. Y, obviamente, la fotografía satisface este requisito. Es dentro de este contexto donde el fotógrafo surrealista Man Ray inventó la rayografía, la técnica que prescinde de la perspectiva del sujeto creador. De aquí florece la poética de los objetos. Sin embargo, eso no significa que Man Ray hubiera dejado atrás el mito de la superioridad humana sobre los objetos sin vida y sus interacciones mecánicas, perteneciendo a la generación afortunada que todavía podía creer en la dicotomía entre lo humano y la máquina, que en la época de Cortázar ya era más ambigua. En efecto, Morelli —el doble del autor en *Rayuela*— se refiere al intento científico de explicar nuestros comportamientos a partir de mecanismos químicos, pensando en la necesidad de redefinir la humanidad, a pesar de que Cortázar mismo es bastante anti-cientificista.

La fotografía no es la única invención óptica para eternizar el tiempo: lo es también la

cinematografía. No obstante, la característica del cine no es la misma que la de la fotografía. Según Morelli, de *Rayuela*, la relación entre la fotografía y la película es análoga a la del cuento y la novela. Desde este punto de vista, el caso de *Blow-up*, película de Michelangelo Antonioni inspirada en «Las babas de diablo», es significativo. Porque es un intento de tratar la estética foto-cuentística dentro del marco cinemato-novelístico. Entonces, ¿qué es lo que pasa? La película necesita montar un flujo de imágenes conectando escenas fragmentadas como si fuera un detective que reconstruye acontecimientos ocultos a partir de conocimientos limitados. Por eso, Antonioni adoptó el estilo *hard-boiled* mientras la versión original es más bien la de E. A. Poe. Pero la peculiaridad del cine ante la fotografía no reside solo en su estilo. La mayor diferencia es la sensación que nos causa cada una de estas dos técnicas. A diferencia de la fotografía que petrifica el momento, la película reproduce las mismas escenas y los mismos acontecimientos cada vez que la vemos. De aquí, la estética cinematográfica se caracteriza por su sensación nietzscheana del eterno retorno, que genera la angustia de ser encarcelado eternamente en sí mismo. Dentro del mundo literario, la obra que se ha aproximado más a esta estética cinematográfica es, sin duda, *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares. En esta novela, el protagonista encuentra la monstruosa invención de Morel, que es una especie de cine tridimensional con cinco sentidos que repite tristemente los días paradisíacos del amor no correspondido del inventor. Sus protagonistas, por tanto, se ven aislados e incommunicables, totalmente encerrados en sí mismos. Pero esta faceta del cine ofrece otra explicación sobre el comportamiento detectivesco del protagonista de *Blow-up*, que se desentiende de fotografiar a los modelos y escarba en el secreto del asesinato: siendo personaje cinematográfico, es consciente de la condena nietzscheana, que, en parte, satisface la obsesión fotográfica de eternización. En consecuencia, siente un fuerte deseo de conocer la vida de los otros, en lugar de petrificar bellas imágenes de los modelos. Cuando uno sabe que no tiene la posibilidad de *vivir otro ser*, es natural que intenta *conocerlo*.

Respecto al tema del eterno retorno, curiosamente Cortázar presenta un modelo alternativo en «Una flor amarilla». Es un cuento que habla de la historia de un hombre obsesionado por la idea de reencarnación y acaba matando a su supuesto avatar prematuramente nacido, que tendría que haber nacido después de su muerte según su

visión del mundo. Esta categoría de eterno retorno como incesante reencarnación coincide, curiosamente, con lo que escribió Nietzsche en su delirio a la mujer de Wagner de la que se enamoraba. Pero, con el acto de cortar la cadena de reencarnación al asesinar a su próximo avatar, el protagonista de «Una flor amarilla» recupera el valor aurático de su vida, y de aquí, vuelve al tema del viejo lamento de no poder ser eterno.

Por otra parte, Cortázar descubre la estética cinematográfica del eterno retorno en otro arte con otra técnica: la música jazz y su grabación. En efecto, presta una perspicaz atención a la relación estrecha entre el desarrollo de esta música de *ad-lib* y la técnica de la grabación, que a primera vista parecen pertenecer a filosofías opuestas. Pero, pensándolo bien, la improvisación musical puede convertirse en un arte de masas únicamente cuando consigue la reproductibilidad gracias a la técnica auditiva. Dicho de otro modo, la eternización nietzscheana es un factor indispensable para que el jazz se realice como lo que es jazz. Por tanto, el jazz es, desde su nacimiento, un arte paradójico en el que se entrelazan la libertad musical, la eterna repetición tecnológica y la lógica comercial del arte popular, del mismo modo que el cine. De aquí que sufra el protagonista de «El perseguidor», el talentoso jazzman que persigue su ideal sin contemporización hasta tal punto que se enfrenta con el jazz mismo. Un ejemplo de su desesperada lucha se cristaliza en su intento de emanciparse del tiempo cronométrico para alcanzar el tiempo elástico y vivo. Sin embargo, por más intensamente que lo anhele, nunca lo puede conseguir plenamente, puesto que, a la hora de grabar, toda su música se reduce en el giro monótono del disco, sin el cual no podría ni siquiera transmitir su batalla musical a sus oyentes. Por otra parte, Bruno, crítico de música que escribe un libro biográfico sobre Johnny, cae en el dilema entre su fidelidad tanto profesional como amistosa y el comercialismo que requiere presentar una imagen idealizada de él como si fuera una estrella de cine. En pocas palabras, ellos son héroes trágicos en una batalla desesperada que nunca pueden ganar.

Hasta aquí hemos hablado de dos formas diferentes de la eternización tecnológica. Pero la tecnología no solo eterniza el tiempo, como en el caso de la fotografía o de la película, sino que también es capaz de acelerar el movimiento. Los pioneros en transformar esta experiencia de la velocidad tecnológica en el arte fueron los futuristas, entre los cuales destaca Marinetti por su radicalidad ferviente y su descubrimiento de nuevo modelo de

la belleza: la Victoria de Samotracia. Desde el punto de vista feminista este estándar marinettiano de la belleza femenina es muy importante, porque implica el abandono de la belleza retiniana que siempre prevalecía en la historia del arte. La musa futurista se caracteriza por su velocidad y destructividad tecnológica, aunque Marinetti mismo pronto se convirtió al antiguo mito de la madre-tierra combinado con el nacionalismo italiano, cosa que finalmente lo llevó al fascismo. Cortázar también se interesaba por la estética de la velocidad —aunque eso se suele ignorar—, pero con un resultado bastante distinto al de Marinetti. El ejemplo más notable es el cuento «Final del juego», historia de tres niñas que juegan al lado de la línea ferroviaria bonaerense, posando sin moverse como si fueran estatuas para que los viajeros las vean. Probablemente, esta trama se inspira en el mito griego de la manzana dorada de la discordia, pero está combinado con la experiencia futurista del viaje ferroviario. Lo que ocurre es, al contrario del credo futurista, que la ganadora de este juego resulta Leticia, quien sufre la parálisis, por tanto, la que está más lejos de encarnar la Victoria de Samotracia. Para entender este fenómeno, hay que tener en cuenta la peculiaridad hispanoamericana respecto al tema del desarrollo nacional. En Argentina, donde se realizó la modernización bajo la colonización económica y la presión política del primer mundo, siempre existe cierta obsesión por el modelo clásico del antiguo continente. Por eso, la posible historia del Futurismo tiene que acabar en la anécdota griega cuya ganadora es Afrodita, el modelo tradicional de la belleza femenina. La otra obra cortazariana que hemos leído con relación al Futurismo es «La noche boca arriba», que cuenta la historia de un motociclista, hospitalizado tras un accidente de tráfico, que sueña con una pesadilla en la que él era una víctima del rito de sacrificio azteca. Desde el punto de vista futurista, lo importante es que este cuento trate el hoy en tanto que futuro del pasado a través de la mirada de un aborígen mexicano de hace siglos. No es extraño: el protagonista mismo está gravemente herido y ha perdido su movilidad tecnológica, por lo que no puede protagonizar la estética futurista. Pero la habilidad de Cortázar es que esta escenificación le favorezca para incorporar la poética marinettiana, que hoy en día es un tema delicado por culpa de su asociación con el fascismo, en su propio mundo literario sin correr el riesgo de ser fascista.

\*

\*

\*



No obstante, los artistas modernos no siempre se entusiasmaban por la tecnología científica. La postguerra fue una época en la que fermentaba la tecnofobia como reacción tras la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial, en la que la tecnología mostró su máxima destructividad. Desde luego, hoy en día ya no es posible establecer una dicotomía tan tajante entre la tecnología y la humanidad, cosa que Cortázar también menciona en *Rayuela*. Por eso, es lógico que los artistas sientan la nostalgia por la «bella época» preindustrial en la que la tecnología era todavía primitiva y, por tanto, la humanidad y su arte estaban menos afectados por ella. Pero hay una cosa que no debemos pasar por alto: la poesía es un arte del logos que pertenece al dominio apolíneo, que incluye también la ciencia y la tecnología. En consecuencia, la añoranza por la «bella época» preindustrial resulta coincidir con la nostalgia romántica del origen pre-apolíneo, donde los poemas todavía están por articular. Por eso, esta nostalgia no suele expresarse con visión apolíneamente armoniosa. Muy al contrario. La peculiaridad de la nostalgia de la postguerra es que su manifestación artística, en muchos casos, toma la forma de pesadillas dionisiacas, como si fuera una venganza del salvajismo primitivo contra nuestra civilización apolínea, supuestamente «racional». Un ejemplo interesante de este fenómeno es la novela de J.G. Ballard, *High-Rise*, que cuenta una bacanal salvaje que tiene lugar en un rascacielos brutalista, que es un símbolo del funcionalismo arquitectónico, heredado de Le Corbusier, en el que repercute el ya lejano Futurismo.

En el caso de Cortázar, esta nostalgia dionisiaca se plasma en sus cuentos «fantásticos», o «neofantásticos» según el término de Jaime Alazraki. Pero la forma en que se realiza la vuelta a lo pre-apolíneo no es siempre la misma. Por ejemplo, en «El ídolo de las Cícladas», «La noche boca arriba» y «Las Ménades», el autor apela a las mitologías no apolíneas para reanimar el salvajismo anterior a la adquisición de logos. En cambio, en «El otro cielo», aprovecha el último margen oscuro que todavía quedaba en el París del siglo XIX. En el caso de «La escuela de noche», Cortázar convierte la memoria nostálgica de su propia infancia bonaerense en una extraña orgía escolar, en la que algunos críticos detectan una caricatura de la bacanal política que se desencadenó en Argentina bajo el peronismo y la sucesiva dictadura militar. Pero el recurso más frecuente en la escritura cortazariana a la hora de transmitir la nostalgia pre-apolínea es el uso de los símbolos que representan la «irracionalidad» mágica, en cuyo repertorio se alistan el gato, la bruja, el vampiro, etc. En pocas palabras, son habitantes del mundo

tenebroso adonde no llega la iluminación apolínea. A este respecto, la iconografía de Remedios Varo —una de los pintores preferidos de Cortázar— es notablemente parecida. En muchas pinturas de Varo también se reconocen los símbolos de la misma categoría como personajes vestidos de magos, gatos, alquimistas, laberintos, etc. Sobre todo, es muy significativa la coincidencia en la metáfora de Ícaro que Cortázar emplea en «La isla a mediodía» y Varo, en *Vuelo mágico*. Puesto que ese mito habla del hombre que fracasó en su tentativa de alcanzar a Apolo con tecnología.

Desde el punto de vista de la historia del arte, no es la primera vez que aparece este (ab)uso de símbolos de la magia oscura que transmite cierta extravagancia respecto a la armonía ideal. Según Gustav René Hocke, esta tendencia artística aparece como una sacudida cada vez que el arte de lo recto, lo armonioso y lo espontáneo se ve frustrado, y le aplicó el nombre de «el manierismo», ampliando la definición de este término. En la teoría de Hocke, el manierismo forma gemelos desiguales —como Caín y Abel— con el arte clásico que expresa la belleza luminosa sin forzosidad. Y su dinámica maniquea, por así decirlo, es comparable con la interacción de lo apolíneo y lo dionisiaco que crea la tragedia en la visión de Nietzsche. Lo importante es que el manierismo no se determine por sí solo, sino siempre en relación con el clasicismo, mientras que este apela a su antítesis solo para renovarse. Dicho de otro modo, el manierismo juega el papel de la muerte que ofrece nueva vida para lo clásico. Pero si es así, el hecho de que los artistas de la postguerra, como Cortázar o Varo, se orientaran hacia el manierismo insinúa que lo clásico apolíneo se encontraba en decadencia en aquel momento. ¿Por qué? Porque la filosofía apolínea del logos, combinada con la industrialización, llegó a fundar un funcionalismo extremo que nos reduce a una pieza de la gran máquina de producir y consumir. Por eso, tanto Cortázar como Remedios Varo expresan su preocupación utilizando la misma metáfora de los insectos sociales, como hormigas o abejas, que no tienen la autodeterminación individual. Pero en el caso de la postguerra, esta transformación de la sociedad humana en un hormiguero no se lleva a cabo bajo la iniciativa visiblemente perversa, dado que es ese sistema industrial el que nos provee el bienestar y el divertimento, como señala Adorno y Horkheimer. Aunque en este contexto, la cultura y el arte se interpretan únicamente según el principio del valor de cambio —que es una forma de logos—, como afirma Hannah Arendt. De todos modos, la poética apolínea de la postguerra se ve inseparable de la lógica de la compraventa, y

por eso, los artistas sienten la atracción por el manierismo dionisiaco.

Una de las cosas que tienen en común los artistas de la nostalgia es la ilusión por el Otro en tanto que agente del caótico estado original sin logos. Cuando uno se siente demasiado «civilizado» gracias al logos, empieza a pensar que el Otro conserva memorias pre-apolíneas mejor que él. En el caso del arte europeo de la postguerra, ese agente del recuerdo romántico suele ser el tercer mundo u Oriente, y para los artistas masculinos son las mujeres quienes juegan ese papel. Un buen ejemplo de esta tendencia es la novela de Julien Gracq, *El mar de las Sirtes*, en la que la combinación de Oriente y la identidad femenina aparece como la muerte mesiánica que trae el renacimiento para la sociedad europea y masculina. Se trata de la dinámica manierista de la que hablaba Hocke, pero traducida en el contexto de la identidad. Es decir, es la oscura esperanza, en cierto modo egoísta, de que el Otro, supuestamente dionisiaco e irracional, venga a destruir el Yo, clásico y apolíneo, para reanimarlo. En el caso de Cortázar, la obra que sintoniza más con este concepto es *Rayuela*, cuya heroína se llama la Maga, apodo perfecto para crear el perfil femenino que requiere el manierismo (masculino), y por otra parte, el doble del autor, Morelli, se entusiasma con el budismo zen porque es «irracional» desde el punto de vista europeo.

Y esta tendencia nostálgica de la postguerra no solo prevalecía entre los intelectuales, sino que toda la sociedad occidental se impregnó de ella, hasta tal punto que la subcultura, como el movimiento *hippie*, la absorbió. Los *hippies* fueron una encarnación viva de todos estos discursos de la nostalgia pre-apolínea: intentaron aprender el zen, preferían la manufactura a la producción industrial, practicaron la fitoterapia en lugar de acudir a la medicina científica, y algunos se fueron a vivir en el campo y fundaron sus propias comunas. Y el izquierdismo optimista a veces los considera como una tentativa de construir utopía socialista. No es extraño, porque todos sus comportamientos parecen negar el estilo de vida que ofrece la sociedad tardocapitalista, que entroniza o depende de la abundancia material. Sin embargo, es un juicio precipitado. Primero, los *hippies* no se interesaban tanto por la realización de una sociedad más justa como por la salvación espiritual de sí mismos. De hecho, tuvieron conflictos con la clase más pobre, ya que su abstención material es su propia opción tras haber satisfecho su deseo material. Karl Mannheim dice que la utopía de un grupo social se vuelve problemático

cuando dicho grupo consigue cierto nivel del poder, y una consecuencia común es el refugio en la nostalgia por un pasado idealizado para espiritualizar el statu quo. Pues es esto lo que hicieron los *hippies*: Cansados del bienestar material, esperaron que el primitivismo, el espiritualismo y todo lo pre-apolíneo lo debilitaran, justamente para reanimar el sistema «clásico», o sea, el capitalismo en el que ellos se encuentran en la clase media. Pero no fue una subversión propiamente dicha, que siempre quiere sustituir lo clásico. Todo eso explica bien lo que ocurre en «La autopista del sur» de Cortázar. En este cuento, Cortázar describe el espontáneo surgimiento de una comunidad fantasmagórica de los automovilistas que misteriosamente se encuentran encerrados en la autopista y comienzan a cooperar para sobrevivir. A primera vista, puede parecer que se trata de una comuna socialista. Sin embargo, si observamos bien, sus comportamientos son más parecidos a los de los *hippies* que a los de los socialistas. De hecho, el coche individual no es sino un símbolo de la sociedad consumista que extiende el espacio privado que representa la casa, según Roland Barthes. Además, la red de calles y autopistas está planificada por el motivo logístico comercial, y la experiencia de viajar por ella implica, por sí misma, una sumisión al poder político, lejos de ser una aventura. Por eso, el extraño embotellamiento que sucede en «La autopista del sur» se puede interpretar como una estrategia literaria para suspender esa maquinaria consumista. Pero el desenlace en el que todo se vuelve a la cotidianeidad indica que este sueño fantasmagórico no es más que una sacudida manierista que acaba por reforzar lo convencional, justamente como resultó con el movimiento *hippie*.

\*

\*

\*

Por eso, Cortázar no se conformó con permanecer en el manierismo nostálgico de sus cuentos «fantásticos» para realmente enfrentarse con el statu quo. De aquí, comienza su compromiso político. Pero, en realidad, el germen de su compromiso ya se encontraba en sus cuentos «fantásticos». Aprovechando la definición de lo «fantástico» ya clásica de Tsvetan Todorov, podemos actualizarla considerando lo «fantástico» como antítesis de la cotidianeidad. Ahora bien, ¿qué es la cotidianeidad? La postguerra fue una época en la que la filosofía de la cotidianeidad se desarrolló con varios pensadores como Henri Lefebvre o Michel de Certeau. Sus pensamientos son heterogéneos y no se pueden resumir tan fácilmente. Sin embargo, podemos formarnos una idea global de la

cotidianeidad al considerar que es una invención espontánea y práctica para que podamos vivir nuestro cada día sin sentir la angustia existencial: es la cotidianeidad la que nos convence que mañana no será tan diferente al día de hoy, por lo que no nos hace falta esforzarnos cada día en concebir el mundo nuevamente. Por otra parte, es la causa de la monotonía y el aburrimiento. De aquí que la gente acuda a lo fantástico, la antítesis de lo cotidiano, para aventurarse. Es decir, la virtud de lo fantástico reside en su voluntad de cambio. Sin embargo, lo fantástico por sí mismo no implica el compromiso político ni la subversión revolucionaria, puesto que su rival, la cotidianeidad, no es una opresión sociopolítica sino una invención humana y espontánea. (La confusión entre lo no cotidiano y la libertad es la principal causa del fracaso de los vanguardistas e intelectuales más radicales, según Bruce Bégout). Para que lo fantástico se transforme en una Revolución artística, son necesarios dos pasos. El primero es la interpretación freudiana, que constituye en identificar lo fantástico con la libido reprimida. De aquí, la dinámica entre la cotidianeidad y lo fantástico se traduce en la lucha psicoanalítica entre el Padre y sus hijos. En este contexto, lo fantástico se concibe como rebeldía contra la autoridad paterna. Lo que ocurre es que en nuestra época de la dominación tecnocrática ya no existe el Padre como la autoridad simbólica, como señaló Herbert Marcuse. Ya estamos libres del antiguo Padre-Dios. Por eso, Sartre dice que estamos condenados a la libertad. Pero esta situación existencialista debilita la lógica de la rebeldía. ¿Contra quién se rebela cuando no hay opresor simbólico? Además, no tenemos ningún criterio común que determine nuestros comportamientos, cosa que nos causa el miedo de caer en el Mal. Antes, el Mal era un de los rasgos de los rebeldes. Pero ahora que no tenemos al castigador simbólico, asumir el Mal pierde su sentido estético. Por eso, Sartre insistió en establecer una moral. La conclusión de Sartre es paradójica: la moral de nuestra época es la Revolución socialista que realizará una sociedad en la que desaparecerán criterios abstractos del comportamiento humano como la moral. Pero, lo importante es que esta conclusión pueda solucionar la situación de los hijos rebeldes: la Revolución es una rebeldía por su definición. Al mismo tiempo, es una moral desde el punto de vista sartriano, por lo que se pueden librar del miedo de ser enemigos de la humanidad. Y si lo fantástico es un atributo de los hijos rebeldes, no es extraño que llegue a convertirse al compromiso socialista. Sin embargo, la cooperación de lo fantástico con la Revolución no dura mucho tiempo. Porque, si la Revolución consigue la victoria, ella misma inevitablemente pasa a ser la cotidianeidad, a la que se

opone lo fantástico. Por eso, la Revolución Cubana acaba siendo una experiencia paradójica para Cortázar.

En el caso de la escritura de Cortázar, este conflicto paradójico entre la Revolución y lo fantástico se visibiliza más claramente en *Libro de Manuel*. Según lo que dice el autor mismo, este libro fue escrito para combatir contra la «quitinosidad» en la que acaban muchas revoluciones. Para Cortázar, la misión de escritores revolucionarios consiste en desafiar la Renovación que ellos mismos apoyan cuando ella se ha vuelto quitinosa, o sea, cotidiana. Y esta postura desvela que Cortázar nunca ha dejado de ser artista de lo «fantástico» en la medida en que busca constantemente el cambio, incluso en la política. De este modo, *Libro de Manuel* se vuelve estilísticamente excepcional e inclasificable para representar la idea de la «Revolución fantástica» que nunca se cotidianiza. Uno de los factores importantes de este libro es su constante uso de palabras a primera vista absurdas. Por una parte, es ideado para burlar «el realismo socialista» —que no es sino una consecuencia de la Revolución que se ha convertido en una cotidianeidad—, que acosó tanto a Cortázar. Pero, en realidad, hay otro motivo por el que acude expresiones tan extrañas como absurdas. Para Cortázar, escritor que se sumerge tanto en el mundo literario, la realidad es más extraña, insólita e incluso absurda que la ficción. Dicho de otro modo, la ficción literaria y poética es su cotidianeidad mientras que la realidad es potencialmente capaz de ser una revolución para él. Veamos un ejemplo concreto. En el repertorio de palabras «absurdas» de *Libro de Manuel*, nuevamente podemos encontrar el simbolismo de las hormigas. Esta vez, las hormigas aparecen como enemigos de los protagonistas que actúan clandestinamente en París apoyando a los revolucionarios hispanoamericanos. Es obvia su intención de acusar a los contrarrevolucionarios de ser fascistas, si recordamos las pinturas de Remedios Varo. Pero Cortázar no pasa por alto el hecho de que ya existan futuras «hormigas» entre los propios guerrilleros revolucionarios, y su preocupación es acertada. Porque, pensándolo bien, todas las revoluciones que se realizaron hasta hoy se atribuyen a la organización más «hormiguera» posible: el ejército. En este sentido, el discurso de la «lucha» misma ya contiene cierto peligro de caer en el estado entomológico. Consciente de eso, Cortázar intenta abogar por una lucha no militarista ante la presión de uniformizar la heterogeneidad, de convertir a cada uno en una hormiga soldado bajo el nombre de la solidaridad.

El tema del compromiso político también se impregna en algunos de sus cuentos, como «Apocalipsis de Solentiname», «Reunión» y «Alguien que anda por ahí», en los que el autor nos transmite sus reflexiones sobre la Revolución desde el punto de vista no «quitinoso». En el caso de «Apocalipsis de Solentiname», se entrevé el abismo entre la teoría revolucionaria ideada en Europa y la realidad del subdesarrollo hispanoamericano. El narrador del cuento descubre pinturas primitivas y bucólicas en la comunidad paisana de Nicaragua y las documenta con su fotografía. Pero este gesto no es sino una expresión del manierismo nostálgico que busca lo pre-apolíneo en el Otro. Además, es este primitivismo el que la Revolución del tercer mundo tiene que superar antes que nada, mientras que los revolucionarios europeos, como Marcuse, atacan la tecnocracia capitalista basada en la alta industrialización, proyectando su ideal nostálgicamente en la comunidad primitiva. De aquí que las fotografías de las pinturas bucólicas se conviertan en escenas violentas de la guerra para desvelar la paradoja. En realidad, la relación delicada entre la estética y la violencia es muy importante en la poética de Cortázar. Al implicar la Revolución la ejecución de la violencia —al menos, las que tuvieron lugar hasta hoy en día—, le resulta imposible cerrar los ojos ante esta evidencia, para ser realmente revolucionario. Sin embargo, su postura no es la de humanista ingenuo. Como Robert Langbaum sostiene, la poética romántica nace donde se contradicen la empatía y el juicio moral. Desde el punto de vista teórico ya no es fácil determinar qué es el juicio moral en nuestra condena a la libertad sartriana, cosa que socava la poética romántica. Sin embargo, hay una excepción que se considera siempre antimoral: la violencia. Puesto que es un ataque contra la humanidad misma. De aquí se deduce una conclusión inquietante: la violencia es el único acto «romántico» que queda en nuestra época sin Dios. En «Reunión» y «Alguien que anda por ahí», Cortázar lo demuestra, transformando la guerra y el asesinato por las manos de los revolucionarios en una música atractiva. La tensión en la simpatía con la ideología socialista y el juicio moral contra su violencia reproduce perfectamente la antigua estética romántica.

Sin embargo, hay una discusión de si los cuentos de Cortázar se pueden categorizar realmente en lo fantástico. A este respecto, Jaime Alazraki fue el pionero en enfatizar la peculiaridad de las obras de Cortázar y presentó nuevo concepto de lo «neofantástico». Según Alazraki, lo «neofantástico» se caracteriza por su uso de

metáforas que representan algún secreto del mundo que es inexplicable a través de la racionalización. De aquí, la frontera entre lo irreal y la realidad cotidiana, que la razón delimita, se vuelve ambigua. Pero, por otra parte, lo «neofantástico» no renuncia a su antagonismo con la cotidianeidad en tanto que pseudo-invariabilidad del mundo. De modo que podemos concebir lo «neofantástico» como una rebeldía cotidiana contra la cotidianeidad. La clave es que este concepto de lo «neofantástico» pueda superar las dificultades del compromiso del arte fantástico, que ha acabado por presentar muchas paradojas con respecto a su pretensión revolucionaria. Es decir, si se encuentra alguna forma de llevarlo a la práctica, probablemente el arte y la política se combinarán más eficazmente. Pero no estamos hablando de algo sumamente nuevo. De hecho, ya conocemos un ejemplo familiar de la rebeldía cotidiana contra la cotidianeidad: la *flânerie*. La *flânerie* es una técnica de transformar la cotidianeidad a través del nomadismo en la cotidianeidad urbana, aprovechando la nueva abundancia material que ocupa la ciudad tras la industrialización. Es un acto «neofantástico» a la perfección. Lo que ocurre es que, hoy en día, el espacio urbano se ha convertido en un gran teatro para difundir los discursos oficiales, en el que incluso la rebeldía acaba siendo un espectáculo, como advirtieron los situacionistas dirigidos por Guy Debord o el antropólogo Marc Augé. De modo que la *flânerie* resulta ineficaz en la ciudad contemporánea. Ante esta situación, los hay que optaron por abandonarla, dirigiéndose hacia el campo, como los *hippies*. Sin embargo, la ola de la espectacularización ya llega al campo, convirtiéndolo en un sector del teatro social. Entonces, ¿cómo podemos organizar una rebeldía cotidiana contra la cotidianeidad, ahora que la cotidianeidad misma parece ser ocupada enteramente de la lógica del capitalismo sobremoderno que lo transforma todo en escenas, simulacros, fingimientos etc. Frente a esta situación, hay unas estrategias son pensables, de las que en este ensayo hemos examinado básicamente dos maniobras situacionistas, que se encuentran también en las obras de Cortázar: 1) apoderarnos de los espacios espectacularizados a través de la deliberada malinterpretación (*détournement*) y 2) la búsqueda de espacios menos afectados en la suburbia.

Pero, en el caso de Cortázar, hay una etapa transicional antes de llegar a los ejercicios vanguardistas. Es un concepto llamado «la ciudad», término cortazariano que se define explícitamente en su novela *62 modelo para armar* y que se caracteriza por dos



elementos: en primer lugar, «la ciudad» dispone de «el túnel» que conecta lugares distantes a través del cual los protagonistas misteriosamente se encuentran. En segundo lugar, «la ciudad» posee un ambiente onírico, «el sueño» que insinúa el inmenso terreno de la inconsciencia y la subconsciencia. Pero esta definición en sí ya es quimérica, reflejando el proceso de transición en su poética, de la etapa de experimentar toda la herencia artística previa a una nueva que sintoniza más con su actualidad. Es decir, «el sueño» es un rastro imborrable del Surrealismo, mientras la red de «túneles» emparenta con la psicogeografía de los situacionistas. Pero, el desplazamiento que se lleva a cabo en «la ciudad» ya muestra algunos rasgos de la *dérive* situacionista. Por ejemplo, en «Manuscrito hallado en un bolsillo» los protagonistas abandonan la estética del «dejarse llevar» de la *flânerie*, al fijar reglas autoimpuestas para no permitir que la planificación urbana —un instrumento administrativo— les canalice el destino. Además, la presencia de los «túneles», que por sí mismos carecen de estímulos y signos reconocibles presagia el descubrimiento del nuevo tipo de espacio que Bruce Bégout denomina la suburbia. Aunque, en estos cuentos de «la ciudad», el clímax de la narrativa sigue siendo el encuentro de los personajes dentro de los límites de ella, y «los túneles», por donde los personajes se desplazan, poseen sólo un valor secundario.

«La ciudad» se esconde en muchas obras de Cortázar, aunque no suele ser fácilmente reconocible en una primera lectura. Incluso en los cuentos escritos antes de *62 Modelo para armar* juega un papel determinante, como lo podemos observar en «Axolotl», «El otro cielo», «Texto en una libreta», «Alguien que anda por ahí», etc. Especialmente, son importantes las historias de «la ciudad» que se desarrollan en el metro, puesto que esta arquitectura subterránea no es una escena del teatro consumista, sino un conducto logístico donde la lógica administrativa se visibiliza sin disimulo de la fascinación fetichista. Esta condición cruda permite a los protagonistas que se aventuren conscientemente, despiertos de la hipnosis espectacular. Por otra parte, «Lugar llamado Kindberg» marca un giro hacia una nueva orientación de la narrativa de Cortázar que culminará, más tarde, en *Los aeronautas de la cosmopista*. El uso de la autopista como una tabla rasa semiótica, donde los protagonistas pueden experimentar interacciones humanas fuera del contexto previsto coincide con el de *Concrete Island* de J. G. Ballard, que se publicó el mismo año que «Lugar llamado Kindberg». En este cuento, la naturaleza suburbana ya desempeña un papel importante, facilitando ocasionalmente la

vuelta romántica a lo pre-apolíneo, en el sentido de que su vacuidad semiótica relativiza totalmente nuestro lenguaje, que es el logos más familiar de nuestro cada día.

Aunque «la ciudad» es una herramienta eficiente, llega el momento en que Cortázar siente la necesidad de abandonarla para no «quitinizarse», lo que explícitamente declara en un cuento titulado «Ahí pero dónde, cómo» a través de la boca del narrador. Es así cómo surge un nuevo método por el que salir de «la ciudad»: el nomadismo en la suburbia. Ante la ocupación total de la zona urbana por las manos de la tecnocracia, combinada con la maquinaria comercial, no es fácil resistir a la neutralización de la voluntad de rebeldía, aunque el *détournement* nos ayude hasta cierto punto. Por este motivo Cortázar decidió orientar su atención hacia la suburbia, hacia la autopista y las ruinas, donde practica y experimenta nuevas maneras del nomadismo para escribir libros de viaje con características novedosas.

Este nuevo planteamiento estimula que nazca una nueva modalidad de libros de viaje. *Los astronautas de la cosmopista* es un ejemplo destacado donde el escritor y la coautora ponen a prueba sus estrategias de la rebeldía cotidiana contra la cotidianidad en el espacio menos explorado. Por otra parte, Cortázar ensaya el nomadismo nuevo de las ruinas en *Prosa del observatorio*. Sin embargo, el desarrollo de este nuevo arte no debe atribuirse solamente al autor argentino. Curiosamente, Robert Smithson, pionero del Land Art, le adelanta en este territorio con ensayos tales como «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey» y «Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan». Tanto Smithson como Cortázar se enfrentan a dificultades idénticas y las solucionan de un modo similar. En la suburbia, los nuevos nómadas sienten la necesidad de adoptar una actitud científica, al mismo tiempo que desatan la imaginación hasta tal punto que corren el riesgo de convertir sus obras en un mero soliloquio. Estas características provienen del hecho de que la suburbia sea un espacio donde resulta imposible reconocer signos y discursos familiares, y, por tanto, es necesario construir su propia cosmovisión. El reconocimiento es una paradoja. Es algo que nos proporciona una perspectiva para observar el universo, gracias a su función de determinar la identidad, que se delimita tanto por el acto de reconocer lo que nos rodea, como por el acto de ser reconocidos. Sin embargo, reconocer significa el *déjà vu*, la rutina y la cotidianidad. Es por este motivo que Smithson y Cortázar, cada uno a su manera, reivindican el

nomadismo en la tabla rasa suburbana.

Los nómadas en las ruinas expulsan durante su recorrido todos los discursos históricos o educativos sobre las ruinas que les han atribuido el nacionalismo y la industria turística. Evitan así caer en la manipulación a través de la historia como una mercancía. En consecuencia, en las ruinas también se encuentra la misma paradoja que en la suburbia. Los espejos que muestran los cielos recortados en las fotografías de «Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan» simbólicamente presentan la paradoja de requerir la libertad total y, al mismo tiempo, la necesidad de ser reconocidos por otros. Por otra parte, estos espejos con huecos metaforizan el acto crucial de *olvidar*, indispensable para que los nómadas consigan liberar su poética sin demasiadas restricciones impuestas por las memorias archivadas y museísticas, que son institucionales y forman parte de la dominación. Lo importante es que Smithson *fotografie* estos huecos de olvido. Es decir, se trata de una memoria del olvido, que es una profundización de la estética de *memento mori* y «lo que tendría que haber pasado».

Con todas estas paradojas el nuevo nomadismo inicia su camino, que en algunos momentos revela ciertos problemas como la falta de comunicabilidad. Sin embargo, sus planteamientos son un estimable intento de rebeldía cotidiana contra la cotidianeidad. A través de estas prácticas «neofantásticas», los artistas de la Segunda Vanguardia emprenden su combate libertador. ¿Contra quién? En realidad, el rey, el Padre, la burguesía, la tecnocracia, todos estos «opresores» no son más que enemigos fenoménicos. En el fondo, la lucha contra la alienación significa el emanciparnos de los lenguajes ajenos, impuestos por la otredad: la otredad en el sentido amplio, que aparece como acumulación de la historia, conjunto de identidades distintas, colectivo que nos rodea, sistema sociopolítico en el que vivimos, o incluso nuestra existencia misma. De otro modo, «las emociones verdaderas sólo pueden expresarse con lenguajes prestados<sup>537</sup>», como dice Sadie Plant. Sin embargo, el objetivo principal de los lenguajes no estriba sino en la comunicación con el Otro. Es una empresa sumamente paradójica. Por eso, nace el deseo de *olvidar*, la nostalgia romántica de volver a lo pre-apolíneo, al paraíso «irracional», a la muerte, a la Nada. Todo el arte gira alrededor

---

<sup>537</sup> Sadie Plant, *Op. cit.*, pág. 111.

de este gran vacío. Pero el vanguardismo (de cualquier momento histórico) se caracteriza por su resistencia a la fuerza centrípeta, por su opción por la vida que nos desgasta. Aunque intenta *olvidar* lenguajes alienantes, nunca renuncia a la comunicación misma intentando crear uno nuevo, que no siempre consigue con éxito. Y Cortázar, tras su largo itinerario literario, se decidió a sumarse a este destino.

## Bibliografía citada

- ABELLÁN CHUECOS, Isabel. «La Maga y María Iribarne: Beatrices incomprendidas, Beatrices sin paraíso». *Cartaphilus: revista de investigación y crítica estética*, vol. 7-6 (2010), <<https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/113101/107171>>. (Consultado el 22 de marzo de 2021).
- ADORNO, Th. W. & Max Horkheimer. *Dialéctica de la ilustración: obra completa*, 3. 3ª reimpresión, Edición de Rolf Tiedemann, Traducción de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid: Akal, 2020.
- ALAZRAKI, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983.
- AMOSSY, Ruth. *Parcours symboliques chez Julien Gracq : Le rivage des Syrtes*. París: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982.
- ANTONIONI, Michelangelo. *Blow-Up*. 1966; Burbank: Warner Bros. Entertainment, 2004. DVD.
- ANTONUCCI, Fausta, Marta Gallo, Luis Iñigo-Madrigal, Eugenio Suárez-Galbán Guerra et al. *Coloquio internacional: lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar II*. 2ª edición. Madrid: Espiral Hispanoamericana, 1998.
- ARCQ, Tere et al. *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. Girona: Atalanta, 2015.
- ARENDT, Hannah. *Entre el pasado y el futuro: ocho ejercicios sobre la reflexión política*. 3ª impresión, Traducción de Ana Poljak. Barcelona: Península, 2019.
- . *Sobre la violencia*. Traducción de Carmen Criado. 3ª edición. Madrid: Alianza, 2019.
- ARENILLAS CABRERA, Zita. «Desdoblamiento espacial en *El otro cielo* de Julio Cortázar». *Revista de Filología Románica* (Universidad Complutense), Anejo VI (2008), <<https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM0808230135A/9435>>. (Consultado el 11 de agosto de 2020).
- ARIAS CAREAGA, Raquel. *Julio Cortázar: de la subversión literaria al compromiso político*. Madrid: Sílex, 2014.
- ARMANDO, Alessandro. *La soglia dell'arte: Peter Eisenman, Robert Smithson e il problema dell'autore dopo le nuove avanguardie*. Turín: SEB 27, 2009.
- AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Traducción de Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar. Reimpresión digital. Barcelona: Gedisa, 2013.
- . *El viaje imposible: el turismo y sus imágenes*. Traducción de Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 2008.
- . *Los no lugares: espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Traducción de Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 2008.
- . *Por una antropología de la movilidad*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- BALLARD, J. G. *Concrete Island*. Reedición. Londres: Jonathan Cape, 1984.
- . *High-Rise*. Londres: Fourth Estate, 2014.
- BARRANQUE, Pierre-Ulysse et al. *In situs : théorie, spectacle et cinéma chez Guy Debord et Raoul Vaneigem*. Dirección de Laurent Jarfer & Pierre-Ulysse Barranque. Mont de Marsan: Gruppen, 2013.
- BARTHES, Roland. *Œuvres complètes : tome I (1942-1965)*. Edición y presentación de Éric Marty. París: Seuil, 1993.

- . *Œuvres complètes : tome II (1966-1973)*. Edición y presentación de Éric Marty. París: Seuil, 1994.
- . *Œuvres complètes : tome III (1974-1980)*. Edición y presentación de Éric Marty. París: Seuil, 1995.
- BATRES, Izara. *Cortázar y París: Último round*. Madrid: Xorki, 2014.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes II*. Presentación y anotación de Claude Pichois. Reimpresión. París: Gallimard, 2007.
- BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo*. Prólogo de Teresa López Pardina. Traducción de Alicia Martorell. 14ª edición. Madrid: Edición Cátedra, 2019.
- BÉGOUT, Bruce. *La découverte du quotidien*. 2ª edición. París: Allia, 2010.
- . *Lugar común: el motel americano*. Traducción de Albert Galvany. Barcelona: Anagrama, 2008.
- . *Suburbia*. París: Inculte, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Obras: libro I / vol. 2*. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. 2ª edición. Madrid: Abada, 2012.
- . *Obras libro V / vol. 1: obras de los pasajes [vol. I]*. Edición de Rolf Tiedemann. Traducción de Juan Barja. Madrid: Abada, 2013.
- . *Iluminaciones*. Edición y prólogo de Jordi Ibáñez Fanés. Traducción de Jesús Aguirre y Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 2018.
- BERGSON, Henri. *Œuvres : tome 1*. Edición de Jean-Louis Vieillard-Baron. París: Le Livre de Poche, 2015.
- . *Œuvres : tome 2*. Edición de Jean-Louis Vieillard-Baron. París: Le Livre de Poche, 2015.
- BIGOT, Antoine. *Œuvres complètes de A. Bigot : poésies patoises et françaises*. Nîmes: C. Lacour, 1997.
- BIOY CASARES, Adolfo. *La invención de Morel*. Madrid: Emecé (Ediciones Destino), 2006.
- BLAKE, William. *The Complete Poetry & Prose of William Blake*. Edición de David V. Erdman. Edición nuevamente revisada. New York: Anchor Books, 1988.
- BLANCO ARNEJO, María Dolores. *La novela experimental de Julio Cortázar*. Madrid: Pliegos, 1996.
- BLOOM, Harold. *La angustia de las influencias*. Traducción de Francisco Rivera. 2ª edición. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- BOLDY, Steven. *The novels of Julio Cortázar*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I: 1923-1949*. 3ª edición. Barcelona: Emecé, 1999.
- . *Obras completas IV: 1975-1988*. 3ª edición. Barcelona: Emecé, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *Poder, derecho y clases sociales*. Traducción de José Bernuz Beneitez et al. 2ª edición. Bilbao: Desclée De Brouwer, 2001.
- BRANCUSI, Constantin. *Aforismi*. Edición de Paola Mola. Milano: Abscondita, 2001.
- BRETON, André. *Œuvres complètes II*. Edición de Marguerite Bonnet. París: Gallimard, 1992.
- BROWNE, Sir Thomas. *Religio Medici and Other Writings (Hydriotaphia: Urn Burial, A Letter to a Friend, The Garden of Cyrus, Christian Morals)*. London: Everyman's Library, 1969.

- BÜRGER, Christa y Peter Bürger. *La desaparición del sujeto: una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Traducción de Agustín González Ruiz. Madrid: Akal, 2001.
- BÜRGER, Peter. *Crítica de la estética idealista*. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1996.
- . *Teoría de la vanguardia*. Traducción de Jorge García, Prólogo de Helio Piñón. Barcelona: Península, 1987.
- CAILLOIS, Roger. *La pieuvre : essai su la logique de l'imaginaire*. París: La Table Ronde, 1973.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Traducción de Maurici Pla. 2ª edición, 2ª tirada. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- CARRASCO, David. *Los aztecas: Una breve introducción*. Traducción de Javier Alonso López. Madrid: Alianza, 2013.
- CASTANY PRADO, Bernat *et al.* *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones*. Edición de Manuel Fuentes y Paco Tovar. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2011.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien : 1. arts de faire*. París: Gallimard (folio essais), 2001.
- CHRYSSOFÓS, Iris. «Juego y pasaje a la zona sagrada en “Las fases de Severo”, de Julio Cortázar». <[https://www.academia.edu/8186057/JUEGO\\_Y\\_PASAJE\\_A\\_LA\\_ZONA\\_SAGRADA\\_EN\\_LAS\\_FASES\\_DE\\_SEVERO\\_DE\\_JULIO\\_CORTÁZAR](https://www.academia.edu/8186057/JUEGO_Y_PASAJE_A_LA_ZONA_SAGRADA_EN_LAS_FASES_DE_SEVERO_DE_JULIO_CORTÁZAR)>. (Consultado el 22 de marzo de 2021).
- CÍO, Mariana Di *et al.* *Borges/Cortázar: penúltimas lecturas*. Buenos Aires: Circeto, 2007.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Prólogo de Lourdes CirLOT. Barcelona: Anthropos, 1986.
- CORBUSIER, Le. *La ville radieuse*. París: Vincent, Fréal, 1933.
- CORTÁZAR, Julio. «Bajo nivel». *La Jornada Semanal*, 10 de marzo de 1996. <<http://www.jornada.unam.mx/1996/03/10/sem-julio.html>>. (Consultado el 25 de marzo de 2021).
- . *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. 2ª edición. Madrid: Alfaguara, 2014.
- . *La vuelta al día en ochenta mundos: tomo I*. 11ª reimpresión, Madrid: Siglo XXI de España, 2007.
- . *La vuelta al día en ochenta mundos: tomo II*. 11ª reimpresión, Madrid: Siglo XXI de España, 2007.
- . *Obras completas I: cuentos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003.
- . *Obras completas III: novelas II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.
- . *Obras completas IV: poesía y poética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- . *Obras completas VI: obra crítica*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.
- . *Papeles inesperados*. Edición de Aurora Bernárdez y Carlos Álvarez Garriga. Madrid: Alfaguara, 2009.
- . *Prosa del observatorio*. 3ª edición. Barcelona: Lumen, 1983.
- . *Territorios*. 8ª edición. México: Siglo XXI, 2007.
- . *Último Round*. 2ª reimpresión. México: Editorial RM, 2013.
- CORTÁZAR, Julio & Carol Dunlop. *Los astronautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París ~ Marsella*. 1ª reimpresión. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.
- CORTÁZAR, Julio & Omar Prego Gadea. *La fascinación de las palabras*. Buenos

- Aires: Alfaguara, 2004.
- CORTÈS I GINER, Eva. *Remedios Varo i Uranga: l'encontre dels seus dibuixos amb el surrealisme francès*. Tarragona: Arola, 2013.
- COSTA, Júlia Morena Silva. «Movimentos da performance em “A auto estrada do sul”, de Julio Cortázar. *Revista de Letras* (Universidade Estadual Paulista), vol. 47, núm. 2 (2007), <<https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/481/583>>. (Consultado el 14 de octubre de 2020).
- CRAVAN, Arthur. *Œuvres : poèmes, articles, lettres*. Edición de Jean-Pierre Begot. París: Ivrea, 2009.
- DALMAU, Miguel. *Julio Cortázar: el cronopio fugitivo*. Barcelona: Edhasa, 2015.
- DAVIES, Jonathan. «Transition, abstraction and perverse concreteness in J.G. Ballard's *High-Rise*». *Textual Practice*, vol. 32, núm. 10 (2018), <<https://doi.org/10.1080/0950236X.2017.1301546>>. (Consultado el 11 de octubre de 2020).
- DEBORD, Guy. *Œuvres*. Edición de Jean-Louis Rançon. París: Gallimard, 2014.
- DESCHAMPS, Jorge R. *Julio Cortázar en Banfield: infancia y adolescencia*. Buenos Aires: Orientación Gráfica, 2004.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Los paraísos perdidos: la actitud «hippy» en la historia*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1971.
- DONATO, Eugenio. *The Script of Decadence: Essays on the Fictions of Flaubert and the Poetics of Romanticism*. New York: Oxford University Press, 1993.
- DUMONTIER, Pascal. *Les situationnistes et Mai 68 : théorie et pratique de la révolution (1966-1972)*. París: Ivrea, 1995.
- DUQUE, Félix. *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Madrid: Tecnos, 1986.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. 2ª impresión, Traducción de Luis Gil Fernández y Ramón Alfonso Díez Aragón. Barcelona: Paidós, 2020.
- ENGELS, Federico. *Del socialismo utópico al socialismo científico*. 2ª edición. Madrid: Ricardo Aguiler, 1976.
- FABBRI, Véronique. *L'enfance de la ville : essai sur Walter Benjamin*. París: Hermann, 2012.
- FERGUSON, Adam. *Cuando muere el dinero: el derrumbamiento de la República de Weimar*. Traducción de J. C. Gómez Borrero. Madrid: Alianza, 1984.
- FERNÁNDEZ, Henry, Marsha Kinder et al. *Focus on Blow-up*. Edición de Roy Huss. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1971.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *El hacedor (de Borges), Remake*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- FLEUTIAUX, Pierrette. *Histoire de la chauve-souris*. París: Julliard, 1989.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud: Tomo III*. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres, Ordenación de Jacobo Numhauser Tognola. Madrid: Biblioteca Nueva, 2017.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Edición y traducción de Miguel Salmerón. Prólogo de Jesús Aguirre y Duque de Alba. Barcelona: Austral singular, 2018.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, Edhasa, 1978.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- GONZÁLEZ MADRID, María José & Isabel Castells Molina et al. *Remedios Varo: caminos del conocimiento, la creación y el exilio*. Edición de María José González



- Madrid & Rosa Rius Gatell. Madrid: Eutelequia, 2013.
- GOÑI, Uki. *La auténtica Odessa: la fuga nazi a la Argentina de Perón*. Traducción de Víctor Pozanco y Francisco J. Ramos. Barcelona: Paidós, 2002.
- GOROGIANNI, Evi. «Goddess, Lost Ancestors, and Dolls: a Cultural Biography of the Ayia Irini Terracotta Statues». *Hesperia*, núm. 80 (2011), <<https://www.jstor.org/stable/10.2972/hesperia.80.4.0511>>. (Consultado 12 de octubre de 2020).
- GOYALDE PALACIOS, Patricio. ««Las Ménades» de Julio Cortázar: mito clásico y recreación literaria». *Faventia* (Universidad Autónoma de Barcelona), vol. 23, núm. 2 (2001), <<https://ddd.uab.cat/pub/faventia/02107570v23n2/02107570v23n2p35.pdf>> (Consultado el 22 de marzo de 2021).
- GRACQ, Julien. *El mar de las Sirtes*. Traducción de José Escué Porta. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- GRANDI, Carla. «Notas sobre “El otro cielo” de Julio Cortázar». *Revista Chilena de Literatura*, núm. 5-6. (1972), <<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41856/43404>>. (Consultado el 11 de agosto de 2020).
- HAAS, Patrick de & Jean-Michel Bouhours. *Man Ray : directeur du mauvais movies*. París: Centre Pompidou, 1997.
- HITCHCOCK, Alfred. *The Birds*. The Hitchcock collection [2]. Universal City: Universal Studios, 2001. DVD.
- HOCKE, Gustav René. *El mundo como laberinto: el manierismo en el arte*. Traducción de José Rey Aneiros. Madrid: Guadarrama, 1961.
- HOFFMAN, Abbie. *Yippie!: una pasada de revolución*. Traducción y notas de Tomás González Cobos. Prólogo y epílogo de Amador Fernández-Savater y Leónidas Martín. Madrid: Acurela Libros & A. Machado Libros, 2013.
- HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Traducción de Pablo Gianera. 2ª edición. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- JACKSON, Rosie, Tzvetan Todorov et al. *Teorías de lo fantástico*. Introducción y compilación de textos de David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'irréversible et la nostalgie*. París: Champs essais, 1974.
- JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Traducción de Luis A. Bredlow. Barcelona: Anagrama, 1998.
- KEATS, John. *The Complete Poems of John Keats*. Introducción, glosario, notas de Paul Wright. Ware: Wordsworth Poetry Library, 2001.
- KURZ, Robert et al. *El absurdo mercado de los hombres sin cualidades: ensayos sobre el fetichismo de la mercancía*. Traducción de Luis Andrés Bredlow & Emma Izaola. 2ª edición. Logroño: Pepitas de calabaza, 2014.
- LANGBAUM, Robert. *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. New York: The Norton Library, 1963.
- LEFEBVRE, Henri. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Traducción de Alberto Escudero. Madrid: Alianza, 1972.
- LIPPOLIS, Leonardo. *Viaje al final de la ciudad: la metrópolis y las artes en el otoño posmoderno (1971-2001)*. Traducción de Giuseppe Maio. Madrid: Enclave de libros, 2015.
- LÓPEZ CHUHURRA, Osvaldo et al. *Homenaje a Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Edición de Helmy F. Giacoman. Madrid: Anaya, 1972.
- LOY, Mina. *Breve Baedeker lunar*. Traducción e introducción de Isabel Castelao

- Gómez. Madrid: Torremozas, 2009.
- LUENGO, Ana & Klaus Meyer-Minneman. «(Des)enmascaramiento de “Las Ménades” y “La escuela de noche” de Julio Cortázar». *Hispanérica*, núm. 98 (2004), <<https://www.jstor.com/stable/20540555>>. (Consultado el 15 de agosto de 2020).
- MAN, Paul de. *La retórica del Romanticismo*. Traducción e introducción de Julián Jiménez Heffernan. Madrid: Akal, 2007.
- MANGUEL, Alberto & Gianni Guadalupi. *Breve guía de lugares imaginarios*. Barcelona: Alianza, 2000.
- MANNHEIM, Karl. *Ideología y utopía: introducción a la sociología del conocimiento*. Traducción de Eloy Terron. Prólogo de Louis Wirth. 3ª edición. Madrid: Aguilar, 1973.
- MARCOLINI, Patrick, Tiziana Villani *et al.* *Les situationistes en ville*. Dirección de Thierry Paquot. Gollion: Infolio, 2015.
- MARCUS, Greil. *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización*. Traducción de Juan García Ponce. 7ª edición. Barcelona: Ariel, 2003.
- . *Ética de la Revolución*. Traducción de Aurelio Álvarez Remón. Madrid: Taurus, 1969.
- . *El hombre unidimensional*. Traducción y prólogo de Antonio Elorza. 2ª impresión. Barcelona: Ariel, 2013.
- . *La sociedad carnívora*. Traducción de Miguel Grinberg. Buenos Aires: Godot, 2011.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. *Alcova d'acciaio*. 3ª edición. Vignate: Start Press, 2019.
- . *Saggi sul futurismo*. Brindisi: Edizioni Trabant, 2015.
- MARTÍ, Antoni. *Euforión: espíritu y naturaleza del genio*. Traducción del catalán por Carlos Losilla. Madrid: Tecnos, 1989.
- MARTÍNEZ SANTA, Ana. *Julio Cortázar y John Keats: hacia una ecología poética*. Tesis de doctorado, Universidad Complutense, 2019, <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/51569/>>. (Consultado el 25 de marzo de 2021).
- MATAS PONS, Álex. «La cultura visual y la figura del espectador: de los inicios de la literatura sin contemplaciones». *Revista de Escritura e Imagen* (Universidad Complutense), vol. 10 (2014), <<https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/46403>>. (Consultado el 19 de febrero de 2021).
- MENDOZA BOLIO, Edith. «*A veces escribo como si trazase un boceto*»: los escritos de Remedios Varo. Madrid: Iberoamericana, 2010.
- MODIANO, Patrick. *Dora Bruder*. París: Gallimard (folio), 2019.
- MUSSET, Alfred de. *Poésies nouvelles de Alfred de Musset: 1836-1852*. París: Charpentier, 1852.
- NASH, Jørgen *et al.* *Cosmonauts of the Future: Texts from the Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere*. Edición de Mikkel Bolt Rasmussen & Jakob Jakobsen. Copenhagen: Nebula, 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos de Turín: Cartas y notas de locura (Fragmentos póstumos, 1888)*. Edición, traducción y notas de José Luis Puertas. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- . *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Introducción,

- traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. 3ª edición, 2ª reimpresión. Madrid: Alianza, 2015.
- NIEUWENHUYS, Constant, Laura Stamps *et al.* *Constant: New Babylon. To Us, Liberty.* (Catálogo de Gemeente Museum den Haag). Ostfildern: Hatje Cantz, 2016.
- NORA, Pierre. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire.* Traducción de Laura Masello. Montevideo: Trilce, 2008.
- ORLOFF, Carolina. *La construcción de lo político en Julio Cortázar.* Buenos Aires: Godot, 2014.
- OSTRIA REINOSO, Olga. «El sentimiento de no estar del todo: el discurso identitario latinoamericano en dos cuentos de Julio Cortázar». *Revista Chilena de Literatura*, núm. 75, 2009, <<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1182/1042>>. (Consultado el 11 de agosto de 2020).
- PAZ SOLDÁN, Edmundo. «La imagen fotográfica, entre el aura y el cuestionamiento de la identidad: una lectura de “La paraguaya” de Augusto Céspedes y *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares». *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, núm. 221, (2007), <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5317/5474>>. (Consultado el 22 de marzo de 2021).
- PEAVLER, Terry J. «Blow-up: A Reconsideration of Antonioni’s Infidelity to Cortázar». *PMLA*, vol. 94, núm. 5 (1979), <<https://www.jstor.org/stable/461971>>. (Consultado el 15 de septiembre de 2020).
- PICO VALIMANA, Ramón. *Robert Smithson: Aerial Art.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013.
- PICÓN, Daniela. *Visiones de William Blake: itinerarios de su recepción en los siglos XIX y XX.* Barcelona: Calambur, 2017.
- PICON GARFIELD, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos, 1992.
- PICON GARFIELD, Evelyn *et al.* *La isla final: Julio Cortázar.* Edición de Jaime Alazraki, Ivar Ivask & Joaquín Marco. Madrid: Ultramar, 1983.
- PIZZA, Antonio. *Las ciudades del futurismo italiano: vida y arte moderno: Milán, París, Berlín, Roma (1909-1915).* Barcelona: Universidad de Barcelona, 2014.
- PLA, Josep. *Viaje en autobús.* 2ª edición. Barcelona: Destino, 2005.
- PLANT, Sadie. *El gesto más radical: la Internacional Situacionista en una época postmoderna.* Traducción de Guillermo López Gallego. Madrid: Errata naturae, 2008.
- POL, Ana *et al.* *El efecto Phi: 14 ensayos sobre la imagen fotográfica y cinematográfica.* Madrid: Modernito books, 2017.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Ventanas de la ficción: Narrativa hispánica, siglos XX y XXI.* Barcelona: Península, 2004.
- QUINCEY, Thomas De. *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes.* Traducción y prólogo de Luis Loayza. 1ª reimpresión. Madrid: Alianza, 1989.
- RAY, Man. *Man Ray: writings on art.* Edición de Jennifer Mundy. Londres: Tate Publishing, 2016.
- RICOEUR, Paul. *Ideología y utopía.* Compilación de George H. Taylor. Traducción de Alberto L. Bixio. 2ª edición. Barcelona: Gedisa, 2019.
- RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes.* Introducción y anotación de Antoine Adam. París: Gallimard, 1972.
- ROAS, David. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico.* 2ª edición. Madrid: Páginas de Espumas, 2019.
- ROBERTS. Jennifer L. *Mirror-Travels: Robert Smithson and History.* New Haven:

- Yale University Press, 2004.
- RORABAUGH, W. J. *American Hippies*. New York: Cambridge University Press, 2015.
- ROSZAK, Theodore. *El nacimiento de una contra cultura: reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Traducción de Ángel Abad. 7ª edición. Barcelona: Kairós, 1981.
- SADLER, Simon. *The Situationists City*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- SAID, Edward W. *Orientalismo*. Presentación de Juan Goytisolo, Traducción de María Luisa Fuentes. Barcelona: Debate, 2016.
- SALARIS, Claudia. *Marinetti: Arte e vita futurista*. Roma: Editori Riuniti, 1997.
- SARLO, Beatriz. *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana*. 2ª reimpresión. Buenos Aires: Siglo veintiuno argentina, 2010.
- SARTRE, Jean-Paul. *Cahiers pour une morale*. París: Gallimard (NRF), 1983.
- . *El existencialismo es un humanismo*. Traducción de Victoria Praci de Fernández. 8ª reimpresión. Barcelona: Edhasa, 2017.
- . *El ser y la Nada: ensayo de ontología y fenomenología*. Traducción de Juan Valmar. 5ª reimpresión. Buenos Aires: Losada, 2017.
- . *¿Qué es la literatura?* Traducción de Aurora Bernárdez. 3ª edición. Buenos Aires: Losada, 1962.
- . *Théâtre*. 8ª edición. París: Gallimard, 1947.
- SCALABIRINI ORTIZ, Raúl. *Historia de los ferrocarriles argentinos*. Buenos Aires: Fabro, 2013.
- SEEGERT, Alf. «The Mistress of Sp[1]ices: Technovirtual Liaisons in Adolfo Bioy Casares's *The Invention of Morel*». *Journal of the Fantastic in the Arts*. vol. 23, núm.2 (2012), <<https://www.jstor.org/stable/i24352930>>. (Consultado el 22 de marzo de 2021).
- SERRA SALVAT, Rosa *et al.* *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*. Edición de José Carlos Rovira y Eva Valero Juan. Madrid: Iberoamericana, 2013.
- SILVA-CÁCERES, Raúl. *El árbol de las figuras: estudios de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*. Santiago de Chile: LOM, 1997.
- SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Edición de Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1996.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Traducción de Carlos Gardini. Edición al cuidado de Aurelio Major. 2ª reimpresión. Barcelona: Penguin Random House, 2016.
- SPERANZA, Graciela. *Cronografías: arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- STABB, Martin S. «Not Text but Texture: Cortázar and New Essay». *Hispanic Review*, vol. 52, núm.1 (1984), <<http://www.jstor.org/stable/472997>>. (Consultado el 25 de marzo de 2021).
- STEINER, George. *Nostalgia del Absoluto*. Traducción de María Tabuyo y Agustín López. 13ª edición. Madrid: Siruela, 2016.
- TEIGE, Karel. *Anti-Corbusier: textos completos de la polémica: Karel Teige-Le Corbusier*. Traducción de Simona Šulcová. Edición, prólogo y notas de Enrique Granell. Barcelona: Edicions UPC, 2008.
- TENNYSON, Alfred Lord. *The Poetical Works of Lord Tennyson: Poems of Alfred Lord Tennyson: 1830-1860*. Glasgow: Collins' Clear-Type, ND.

- TERESZEWSKI, Marcin. «Liminal Space in J. G. Ballard's *Concrete Island*». *Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture*, núm. 9 (2019), <<https://czasopisma.uni.lodz.pl/textmatters/article/view/5900/5569>>. (Consultado el 22 de marzo de 2021).
- TUNA ULTAV, Zeynep *et al.* «Architectural Literary Analysis: Reading “the Death of the Street” through Ballard's Literature and Trancik's “Lost Space”». *Journal of the Faculty of Architecture* (Middle East Technical University), vol. 32, núm. 2 (2015), <<https://metujfa.arch.metu.edu.tr/index.php/jfa/article/view/2015.2.10/18>>. (Consultado el 8 de octubre de 2020).
- VANEIGEM, Raoul. *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Traducción de Javier Urcanibia. 4ª edición. Barcelona: Anagrama, 2008.
- VERNE, Jules. *Le Château des Carpathes*. París: Bibliothèque d'éducation et de récréation, 1966.
- VILLAGRA DIEZ, Pedro Luis. «Subversión del mito de Orfeo en “Las Ménades” de Julio Cortázar». *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas* (Universidad Nacional de Córdoba), vol. 9 (2019), <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/27276/28930>>. (Consultado el 12 agosto de 2020).
- WELLEK, René. *Historia literaria: problemas y conceptos*. Selección de Sergio Beser. Traducción de Luis López Oliver. Barcelona: Laia, 1983.
- WILDE, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*. Edición y traducción de Mauro Armiño. 7ª impresión. Barcelona: Austral, 2019.
- . *El alma del hombre bajo el socialismo*. Prólogo de Higinio Polo. Barcelona: El Viejo Topo, 2016.
- William Blake Archive, the. (Página web), <<http://www.blakearchive.org/copy/bb122.1?descId=bb122.1.ms.01>>. (Consultado el 22 de marzo de 2021).
- YOUNG, Richard A. *Octaedro en cuatro tiempos: texto y tiempo en un libro de Cortázar*. Ottawa: Dovehouse, 1993.
- YOVANOVICH, Gordana. «The Role of Women in Julio Cortázar's *Rayuela*». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. vol. 14, núm 3 (1990), <<https://www.jstor.com/stable/27762771>>. (Consultado el 12 de septiembre de 2020).
- YURKIEVICH, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Barcelona: Edhasa, 2004.
- ZOLA, Émile. *Au Bonheur des Dames*. 77ª edición. París: Le Livre de Poche, 2017.