
SOBRE *JULIO CORTÁZAR ¿ES UN AUTOR SURREALISTA?* *LA RECEPCIÓN PRODUCTIVA*, DE MERCEDES INÉS BRUNO

María Azul Cariola
Universidad de Buenos Aires
azulcariola@gmail.com



∞

Julio Cortázar ¿es un autor surrealista? La recepción productiva, de Mercedes Inés Bruno; Florida: Wolkowicz Editores, 2023; 198 pp.; ISBN: 978-987-82872-2-5.

Armar el rompecabezas de la obra de Julio Cortázar no es una tarea sencilla, pero es la búsqueda que, como lectores activos, nos propone el mismo autor. Para reconstruirlo, Mercedes Bruno, en su trabajo *Julio Cortázar ¿es un escritor surrealista? La recepción productiva* (2023), nos sugiere algunos ejes de análisis como la experimentación formal, la presencia de lugares de pasaje y la belleza convulsiva. La autora sostiene que, en un gesto revolucionario, Cortázar construyó una literatura capaz de transformar a los lectores en productores de sentido junto al autor, una apuesta que



resultó en la transformación de un lector pasivo a un lector cómplice. Con una argumentación clara y ejemplos precisos, Mercedes Bruno acerca los modos de leer a un autor cuyo humor, compromiso político, escritura fragmentaria, entre otras razones, lo han convertido en el primer héroe literario de una multitud de jóvenes lectores.

En su trabajo, Bruno pone el foco en aquellos textos que suponen una recepción productiva de estéticas de vanguardia, como el simbolismo y el surrealismo francés, en la obra de Cortázar. En particular, la autora se propone dar cuenta no solo de los diversos sentidos de esa apropiación, sino también de cómo Cortázar los resignifica creando una estética propia. Desde esta perspectiva, la hipótesis de la autora gira en torno al trabajo sistemático de Cortázar en la construcción de su obra y entiende que su literatura innovadora se basa en “la libertad creativa como eje de su poética y que busca transformar al público latinoamericano en lectores activos de una literatura latinoamericana que reflexiona sobre sí misma” (22).

Bajo este supuesto, el *corpus* que propone Bruno, y que analiza tanto desde el punto de vista formal como del contenido, se divide en tres ejes centrales: el simbolismo, el surrealismo y la narrativa breve de Cortázar. Estos se articulan de forma cronológica, lo que permite al lector entender de una forma clara y concisa las relaciones causales y de influencia (tanto rupturas como continuidades) entre las corrientes. En relación con la obra de Cortázar, Bruno se centra en la narrativa de la serie fantástica: *Bestiario* (1951), *Historias de cronopios y de famas* (1962) y *Todos los fuegos el fuego* (1966). Como puede observarse, Bruno pone el foco en la primera etapa de la obra cortazariana, entendiéndola como el momento en el que comienza a rastrearse el germen revolucionario del autor, la propuesta renovadora de Julio Cortázar para nuestra literatura. En cuanto a su metodología, Bruno retoma el modelo planteado por Mónica Tamborenea (1986) sobre *Todos los fuegos el fuego* en torno a la productividad de los pasajes y los dobles y le suma los ejes previamente mencionados: la experimentación formal y temporal, la experiencia del merodeo urbano y la belleza convulsiva. De esa forma, Bruno logra sintetizar el grado de recepción productiva del surrealismo francés en la obra de Cortázar entendiéndolo como una muestra representativa del recorrido de los autores del *boom* latinoamericano.

El libro se estructura en cinco secciones y cuenta con un brillante prólogo del Dr. Miguel Vedda, quien aporta sus reflexiones en torno a la modernidad y presenta un recorrido crítico sucinto de gran riqueza sobre las vanguardias, que complementa y potencia las líneas de exploración de Bruno. En primer término, Bruno confecciona un estado de la cuestión examinando críticamente los aportes sobre el surrealismo francés de autores de la talla de Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Marcel Raymond y Edmund Wilson. La autora retoma la caracterización del período de entreguerras propuesta por estos autores, destacando la búsqueda estética y social del movimiento. Según Bruno, surge una nueva mirada: la noción de sujeto escindido y el horror de la vivencia se ponen en juego dialéctico en las obras surrealistas. Con relación al simbolismo, la autora destaca la influencia de Poe, Baudelaire y Lautréamont como precursores. En ese sentido, Bruno subraya la visión eurocéntrica de los autores seleccionados en el *corpus* y se propone complementar esa lectura desde el campo intelectual de América del Sur. El acierto de Bruno radica en enfatizar, desde el primer momento, el carácter bifronte de Cortázar, que construye una obra capaz de reflejar los rasgos culturales de ambos lados del Atlántico y que, tal como sostiene la autora, puede deberse al desgarramiento Buenos Aires-París que vive Cortázar. Luego, Bruno realiza un recorrido crítico sobre la obra cortazariana entre quienes figuran Allen, Castro-Klarén, Durand, Gregorich, Jitrik, Pizarnik, Sarlo y Viñas. En este punto, la autora,

siguiendo a Alazraki, propone la inserción de Cortázar dentro de la corriente neofantástica por la que la irrupción de lo sobrenatural ocurre sin ningún tipo de sobresalto en el marco realista. En segundo término, se destaca el estudio de Mónica Tamborenea (1986) en base a los cuentos de *Todos los fuegos el fuego*, quien estructura su análisis en torno a los lugares de pasaje, la presencia de dobles y la intertextualidad. Sobre ellos Bruno realiza su nueva propuesta. Por último, se hace hincapié en la lectura de Peter Standish (1997), quien propone a Cortázar como un escritor revolucionario no solo en términos políticos sino estéticos: “la revolución cortazariana [...] es una subversión amable pero incesante” (55) en la que se construye un lector activo que debe aprender a encontrar relaciones ocultas por fuera de las operaciones textuales tradicionales. La lógica del cuento y de la novela se subvierten y, en ese sentido, Bruno se propone dar cuenta no solo de los diversos modos de recepción productiva del surrealismo en el autor, sino también de la dimensión que pone el foco en el germen revolucionario en la primera etapa de la obra cortazariana. Los diversos sentidos que adquiere el signo revolucionario en el autor suponen una apuesta múltiple en el recorrido de su obra y allí radica la potencia de la lectura de Mercedes Bruno.

En cuanto al análisis de la recepción productiva en *Bestiario*, el libro propone un abordaje basado en cinco motivos surrealistas: la experimentación formal, los lugares de pasaje, el doble, el juego de realidades múltiples y la belleza convulsiva. A nivel de la experimentación formal, Bruno sostiene que “los conceptos de forma y de imagen en Cortázar son porosos y flexibles. En el margen de la lógica, esa porosidad permite el devenir: se experimenta ser otro” (69). En los cuentos de esta sección se pone en juego un cruce de géneros literarios (cuentos fantásticos, extraños, realistas, etc.) y discursivos (cartas, diarios íntimos, artículos periodísticos, etc.). En cuanto a los lugares de pasaje, sostiene que el cuento se configura en un puente, un pasaje en sí mismo en el que el lector que sigue las reglas de la sociedad de consumo es parodiado. Es decir, los personajes cortazarianos se mueven en realidades alternativas pero su accionar como consumidores replica el accionar del lector. La temática del doble es estructural en la obra de Cortázar y Bruno se focaliza en los cuentos “Lejana”, “Carta de una señorita en París” y “Cefalea” para dar cuenta de que tanto este motivo como el del juego de realidades múltiples se constituyen en verdaderos lugares de pasaje. El capítulo concluye con el análisis del concepto de belleza convulsiva entendida como “una sensibilidad extrema y estremecedora”, una belleza renovada [que] surge de la revelación ante el deseo en estado puro” (83). Este nuevo concepto de belleza, propuesto primero por el simbolismo y luego por el surrealismo, es una muestra más de reproducción productiva en la que personajes femeninos como Alina Reyes, Delia Mañara o Celina de “Las puertas del cielo” incorporan el nuevo paradigma de belleza presente en las mujeres construidas por Aragon y Breton.

En el tercer capítulo la autora realiza la misma operación de relevamiento de motivos surrealistas, esta vez en *Historias de cronopios y de famas*, la obra más experimental y fragmentaria del *corpus* propuesto. Entre los motivos que permiten reconocer relaciones de recepción productiva del surrealismo en Cortázar, Bruno sostiene que el uso del fragmento, el motivo de la ciudad y la muerte acercan la obra a Baudelaire. Los fragmentos de la serie ubicados en ambientes urbanos permiten crear el sentimiento de familiaridad en el lector para luego proponernos una realidad ampliada. A partir del juego, del humor y de la resignificación de las palabras, Cortázar invita al lector a participar en esa realidad. En este punto, Bruno precisa los motivos puntuales que se pueden encontrar en la obra de Julio Cortázar en relación con Lautréaumont. Así, la presencia del mar, los animales y los insectos es resignificada por el autor. Luego, Bruno destaca la invitación de

Cortázar a deconstruir lo cotidiano, en la búsqueda del sinsentido y lo asistemático, motivos propios de Aragon. Aquí podemos rastrear una renovación del motivo de la belleza convulsiva, ya que, en este texto del *corpus*, no se encuentra en personajes puntuales sino en la resignificación de tareas habituales, en el quiebre entre el significante y el significado. Por último, se relevan los motivos de la fragmentariedad, la crítica al sistema médico, a la finalidad del trabajo y las referencias cultas a obras pictóricas, gesto propio de Breton, en la obra de Cortázar. Luego Bruno procede a realizar un análisis detallado de cada sección en *Historias de cronopios y de famas* poniendo como ejes el humor, la reflexión sobre el lenguaje y el tiempo. La autora destaca los focos de recepción productiva tanto del simbolismo como del surrealismo francés y suma el eje de la patafísica en Cortázar a partir de la búsqueda de un humor absurdo, cuyo principio de construcción es la libertad. Es el humor es una condición necesaria para acceder al conocimiento sin miedos, para acceder a lo inefable, lo indecible, a la revolución de la literatura a partir de la literatura que nos propone el autor.

En el cuarto apartado, la autora presenta a *Todos los fuegos el fuego* en el marco de un pasaje de una etapa estética a una etapa metafísica de Cortázar. Bruno plantea que, bajo estos prismas, Cortázar ha logrado consolidar una poética propia. Luego, continúa con los ejes de análisis propuestos previamente (los dobles, los pasajes) pero aborda el problema del tiempo, la biculturalidad de Cortázar y la belleza convulsiva. El problema de la forma no se resuelve en este volumen con experimentos de inserción de géneros discursivos o tipos textuales diversos como en el capítulo anterior, sino que Cortázar lo resolverá con el uso de figuras retóricas al interior de cada cuento (como cambios de narrador y uso de fragmentación espacial y temporal). En cuanto a la experimentación temporal, Bruno realiza un análisis crítico de una serie de obras francesas simbolistas y surrealistas (*El aldeano de París*, *Nadja*) para luego replicarlo en los cuentos de Cortázar. De esta manera, la autora logra oscilar entre los dos ejes de forma convincente y precisa. Luego, se preocupa por rastrear los diversos lugares de pasaje, explorando la idea de que Cortázar realiza una inversión de lo real al convertir los lugares de tránsito en espacios de espera infinita (tanto por la paralización burocrática como por vivencias de aprendizaje). Al presentar un tiempo subjetivo, las acciones se suceden, pero el tiempo no transcurre. Esto es ilustrado en “La autopista del sur”, donde los personajes solo evidencian el paso del tiempo a partir del clima y el cuento termina cuando el orden esperado se restablece, es decir, la autopista vuelve a ser un lugar de pasaje. En “La salud de los enfermos”, Bruno establece un tiempo relativo al cuidado de los enfermos, ya sea la rutina familiar o la de la madre. Entonces, el tiempo subjetivo presentado por los surrealistas es incorporado en términos de recepción productiva en la narrativa de Julio Cortázar, dado que el tiempo cronológico es desplazado por el tiempo interno (medible en términos de momentos compartidos en una autopista en la que un espacio de tránsito se detiene o en el momento en el que la noción temporal, la rutina familiar, se reemplaza en base al cuidado de los enfermos). En este punto, la autora destaca la importancia del cuento “Reunión” al inaugurar la serie política del autor, es decir, el germen de su compromiso, el que pertenece a la última etapa del autor, la histórica. En cuanto al tiempo del relato, vemos cómo se genera una dependencia en base a la expectativa del encuentro del narrador con Luis. Según Bruno, los sueños de Guevara detienen el tiempo narrativo y quedan supeditados a la subjetividad del protagonista. Luego, la autora explora los lugares de pasaje y los divide en tres grupos: las historias que transcurren en lugares de pasaje, como “La autopista del sur”, “Reunión” y “La señorita Cora”; los cuentos que atraviesan de un espacio a otro transitando el lugar de pasaje, “La salud de los enfermos”, “La isla al mediodía” y

“Todos los fuegos el fuego”; y una tercera categoría que integra el cuento “El otro cielo”, en la que el lugar de pasaje involucra al viaje en términos históricos, socioeconómicos y geográficos. Tal como presenta el Dr. Miguel Vedda en el prólogo, el capítulo gira en torno al análisis de “El otro cielo”, en tanto que “en ningún otro cuento de Cortázar son tan ostensibles e intensas las influencias simbolistas y surrealistas” (s/p). La presencia de dobles, los pasajes artificiales de las galerías como espacios propios de la *flânerie*, de lo erótico, del juego y de lo onírico, e incluso las referencias a la biografía de Isidore Ducasse, pueden leerse como una reescritura o, en términos de la propuesta de la autora, como una recepción productiva de la poética del surrealismo. Bruno le dedica un apartado porque además este relato permite analizar la cuestión de la biculturalidad de Lautréamont y Cortázar. Es a partir del epígrafe que Bruno construye una serie de puntos de contacto entre ambos autores. Sigue a Pizarnik, quien desdobra una lectura autobiográfica entre Cortázar y Lautréamont, una suerte de despersonalización en la que la imagen propia se disuelve en su doble, ambos son autores latinoamericanos que se mueven dentro de la esfera de la literatura francesa destacando su condición de extranjeros. A Bruno le interesa ese posicionamiento como expatriado en el que la elección por el idioma define una postura ideológica (cabe destacar el contrapunto con la figura de Régis Debray, quien recorre el camino inverso a Cortázar). Según Bruno, “la elección del idioma español es parte de una poética estética, política y revolucionaria” (129), ya que configura nuevos modos de leer en el público lector latinoamericano de las décadas del 60 y 70. Su revolución, a través y por la literatura, logra constituir un “lector cómplice” capaz de entender el compromiso de sus compatriotas por una literatura de calidad. El capítulo finaliza con el recorrido preciso de Bruno acerca de la belleza convulsiva. Según la autora, en *Todos los fuegos el fuego*, los personajes que personifican este concepto son Cora, Josiane y Marco, cuya belleza no convencional abre la posibilidad del juego. Un juego con un costo alto, que supone un paso entre la vida y la muerte para quienes sean testigos de la experiencia convulsiva. En este punto cabe destacar que los personajes capaces de detentar este grado de belleza son femeninos en su mayoría (salvo Marco), las únicas competentes para habitar el doble plano, las únicas idóneas para integrar el nuevo paradigma estético propuesto por el surrealismo.

A modo de conclusión, la autora realiza un recorrido sobre los ejes de análisis propuestos anteriormente para responder a la pregunta inicial de esta investigación: ¿es Julio Cortázar un autor surrealista? Bruno retoma los motivos de la experimentación formal, la ciudad, lo onírico, lo fantástico como vía de crítica social y la belleza convulsiva, elementos que acercan a Cortázar a la tradición simbolista iniciada por Baudelaire y Lautréamont, luego continuada por surrealistas como Breton y Aragon. Sin embargo, la autora sostiene que la recepción productiva de Cortázar es irreverente, dado que, entre las preocupaciones del autor, también estaban sus reflexiones sobre el fantástico, la literatura argentina y el rol del intelectual del siglo XX. Sus vínculos con la tradición francesa se cruzan con los de autores de la talla de Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal y Horacio Quiroga. En su poética se fusionan ambas tradiciones, ya que, según Bruno, la apuesta de Cortázar no gira sobre la mera provocación, sino que busca crear una literatura nueva. Siguiendo la línea borgeana, la búsqueda de universalidad en sus relatos genera preguntas, una lógica del cuestionamiento sobre la realidad, el tiempo, el espacio o la ciudad a través de lo fantástico y donde el humor parecería ser el medio necesario para acceder al conocimiento, para encontrar las excepciones a las reglas. De manera que Bruno sostiene que este rasgo de cuestionamiento constante supone una potencialidad en la obra de Julio Cortázar que supera al surrealismo. En su premisa de una realidad ampliada, Cortázar se pregunta por la

literatura, por el autor y por el lector. Bruno postula que esta “concepción dinámica de la obra y de la vida” (178) constituye un gesto revolucionario y que, a pesar de lo que el mismo Cortázar renegaba, lo convierte en un escritor comprometido.

En suma, el análisis consistente y minucioso que realiza la autora de los textos de Cortázar constituye un material de consulta de gran utilidad para todo aquel que busque rastrear ecos de las vanguardias en uno de los autores más reconocidos del *boom* latinoamericano. En ese sentido, el texto habilita la posibilidad de nuevas líneas de exploración y la inclusión de otros períodos del mismo autor para reforzar esta lectura desde el campo intelectual sudamericano a fin de complementarse con la vasta tradición crítica eurocentrista. El análisis de la poética cortazariana constituye, al igual que el autor mismo, un puente que transita entre Europa y Latinoamérica, por la fisura entre los dos mundos. Este recorrido habilitó una ampliación de lo real, una ampliación de la literatura y, por lo tanto, una ampliación de los modos de leer de la crítica contemporánea tal y como nos presenta Mercedes Bruno en su libro.