

CORTÁZAR ANTES DE CORTÁZAR: «RIMBAUD» (1941)

JAIME ALAZRAKI
Columbia University

Me demoré en la relación de mi pequeña odisea bibliográfica como una manera de dramatizar la siguiente pregunta: ¿Qué valor tiene el ensayo sobre Rimbaud para comprender el desarrollo de la obra de Julio Cortázar? ¿Arroja alguna luz nueva? ¿Justifica el ensayo de *Huella* mi denodada búsqueda de esa «huella» tan lejana en su camino de escritor?

Por comenzar hay que decir que la colección de sonetos *Presencia*, de 1938, y el ensayo «Rimbaud», de 1941, son los dos únicos textos de Cortázar firmados con el seudónimo Julio Denis. Toda su obra posterior, desde su estudio sobre Keats, de 1947, las reseñas de *Cabalgata* (1947-1948) y su primer libro en prosa *Los Reyes* (1949) en adelante, asumirá su nombre legal. ¿Tiene alguna significación este detalle? Eran sus primeros tanteos, no tanto literarios como en el plano de la página impresa. Cortázar comenzó a escribir a los ocho años¹ y dejó sin publicar una novela primeriza de seiscientas páginas que eventualmente destruyó,² dos libros de cuentos escritos durante los años de Chivilcoy y Bolívar, dos novelas cortas (*El examen* y *Divertimento*, publicadas póstumamente),³ «algunos ensayos y muchísimos poemas».⁴ Ha explicado en varias entrevistas que su sentido severamente autocrítico le aconsejó no publicar esas obras que, en términos de volumen, podrían constituir la producción de un escritor.⁵ A diferencia de *Bestiario* (1951), la publicación de *Presencia* fue un acto apresurado. Antes de *Bestiario*, había escrito dos colecciones de relatos que dejó sin pu-

1. Ernesto GONZÁLEZ BERMEJO, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 17.

2. *Ibid.*, p. 27.

3. Julio CORTÁZAR, *Divertimento*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986 (escrita en 1949). *El examen*. Buenos Aires, Sudamericana, 1986 (escrita en 1950).

4. E. GONZÁLEZ BERMEJO, *op. cit.*, p. 28.

5. *Ibid.*, p. 27.

blicar. Cuando aparece su primer libro de cuentos, Cortázar es un cuentista formado. Nace a la página impresa probado, maduro, seguro. No es el caso del poeta. Se inicia escribiendo poemas, niño todavía, pero *Presencia* es el acto impulsivo de un joven que, como él lo ha explicado posteriormente, «se precipita a publicar un puñado de sonetos y hasta paga la edición si el editor no los acepta». ⁶ Cortázar purgó y corrigió ese apresuramiento negándose a republicar *Presencia* y, cuando tuvo que comentarlo, lo descartó como poemas «muy mallarmeños y felizmente olvidados». ⁷ El seudónimo actuaba como una toma de distancia, como una reserva y hasta una señal de inseguridad. Tal vez este primer revés como poeta explique, en parte, el efecto traumático que tuvo después en su actitud reticente a publicar su poesía. A Omar Prego le confesó, muy poco antes de su muerte: «Tengo que reconocer que he sido débil en lo que toca a la poesía: la convertí, la fui convirtiendo en una actividad un poco secreta». ⁸ Y en otra entrevista, casi dolido: «Nadie me pregunta, nadie me entrevista ni me interroga sobre temas poéticos partiendo del principio de que no soy poeta sino prosista. Y sin embargo, la poesía es absolutamente necesaria para mí y si alguna nostalgia tengo yo es que mi obra en definitiva no es una obra exclusivamente poética». ⁹

Tres años después de la aparición de *Presencia*, cuando Cortázar publica su segundo texto —«Rimbaud»— lo firma como había firmado el primero. El seudónimo responde ahora a un motivo más bien técnico: unificar la identidad del autor del primer poemario impreso y de la primera prosa publicada. Julio Denis quedará asociado con *Presencia* y su abandono del seudónimo en obras subsiguientes será también un esfuerzo y una manera de disociarse del autor del malhadado libro. Abandonar el seudónimo ha sido también una forma de renegar de ese primer libro y, sobre todo, de la poética implicada en él. Pues bien, aunque firmado Julio Denis y escrito apenas tres años después, el ensayo sobre Rimbaud registra ya ese doble cambio. Lo registra y articula. Vamos a detenernos en este primer aspecto del artículo.

Uno de sus temas centrales es la discusión de las diferencias que separan la obra de Mallarmé de la de Rimbaud. Esas diferencias están primero concentradamente resumidas en un corolario: «Ocurre que Rimbaud (y de ahí su diferencia básica con Mallarmé) es ante todo un hombre». ¹⁰ El desarrollo de esta distinción es gradual y eonvincente:

6. Luis HARSS, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 262.

7. *Ibid.*, p. 257.

8. Omar PREGO, *La fascinación de las palabras; conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnick Editores, 1985, p. 152.

9. Evely PICON GARFIELD, *Cortázar por Cortázar*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1981, p. 42.

10. Julio DENIS, «Rimbaud». *Huella*, Buenos Aires, nº 1, 1941, p. 30. Citas subsiguientes indicadas con el número de página en el texto.

En Rimbaud y en Mallarmé existió un «icarismo»: ambos creyeron poder romper los cuadros lógicos de nuestra inaceptable realidad, recrear el mundo para descubrirse íntegramente en él... Pero sus caminos se apartan, se hacen hostiles, divergen hasta perderse en fines que son antípodas... Mallarmé concentra su ser en el logro de la Poesía con el anhelo catártico de ver surgir, alguna vez, la pura flor del poema... Nada lo satisface... Desangrado en el esfuerzo, deshumanizado al fin —cuando cayó en el total hermetismo del que lo libró la muerte—, *su obra es una traición a lo vital*, un intento de salirse de sí mismo en lo que tenía de *hombre complejo* y arraigado en lo telúrico... Sus poemas miran hacia lo absoluto y dan resueltamente la espalda a este aquí y abajo que fue su amargo cáliz. (pp. 30-31)

Cortázar habla de Mallarmé, pero también del joven autor de *Presencia*. La deshumanización del poema, su hermetismo y traición de lo vital, su búsqueda del texto absoluto y su dar la espalda a lo real eran rasgos aplicables por igual al poeta francés y a su émulo argentino. Basta leer los sonetos de *Presencia* para reconocer de inmediato el modelo francamente mallarmeano: su rigor formal, su arquitecturada perfección, su condición de juego de espejos y su esteticismo hermético. Algunos de estos rasgos, en mayor o menor medida y, sobre todo, en lo que toca a lo formal, reaparecerán en su poesía posterior hasta *Salvo el crepúsculo* (1984), pero más atemperados, más sincronizados a los registros de su experiencia, menos como ese virtuosismo aséptico con que Cortázar manejó sus primeros poemas. Si en *Presencia* Mallarmé es un tono dominante, se convertirá, en su poesía posterior, en un tono más, asimilado a una diversidad de tonos y modos plurales.

Cuando Cortázar escribe el ensayo de 1941 es para tomar conciencia de lo excesiva que había sido la «presencia» de Mallarmé en su primer libro. Rimbaud era, en ese momento, la contrapartida. Era la palabra nueva que abría las puertas al existencialismo y al surrealismo, dos vetas muy profundas en la obra de Cortázar.¹¹ Por eso proclamará en la primera frase del ensayo: «Ahora sabemos que Arthur Rimbaud es un punto de partida, una de las fuentes por donde se lanza al espacio el líquido árbol de esta poesía nuestra» (p. 29). Mallarmé había sido una retórica para llegar a lo absoluto de la poesía, el poema como fin en sí mismo (p. 32). El problema de Rimbaud, en cambio, «no fue un problema poético, sino el de una ambiciosa realización humana, para la cual el Poema, la Obra, debían constituir las llaves. Eso —concluye Cortázar— «lo acerca más que todo a los que vemos a la Poesía como un desatarse total del ser, como su presentación absoluta, su entelequia» (p. 30). Desde Rimbaud, Cortázar ha definido ya, en 1941, una de las direcciones más poderosas de su obra: la intrínseca relación entre literatura y vida, el poema como una búsqueda humana y no ex-

11. Véase los dos capítulos dedicados al existencialismo y al surrealismo en nuestro libro *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos, 1983.

clusivamente estética, el acto de escribir como una cuerda tendida sobre el vacío pero apuntando hacia una otredad liberadora y hacia el reverso de los «cuadros lógicos de nuestra inaceptable realidad» (p. 30). «No me parece,» —dice en el ensayo— «contra la opinión de Maritain y otros, que Rimbaud buscara un absoluto de Poesía. Siempre he pensado que su descenso a los infiernos era una tentativa para encontrar la Vida que su naturaleza le reclamaba» (p. 32). A diez años de su primera colección de relatos, a diez años de esos cuentos de *Bestiario* que representan una zambullida profunda en la vida, apenas en los comienzos de una obra que irá creciendo como una exploración de esa realidad —como dirá muchos años más tarde en *Rayuela*— «sin interposición de mitos, religiones, sistemas y reticulados»,¹² Julio Denis define, desde un artículo que quedará sepultado en las páginas de una oscura revista, el blanco más pertinaz hacia el que Julio Cortázar apuntará lo más venturoso de su obra.

El Cortázar anti-burgués, inconformista y rebelde está también aquí anticipado. Rimbaud deviene así un espejo de no pocos ángulos de la obra de Cortázar que el propio Cortázar no podía sospechar a los veintisiete años. Oigamos: «La desesperación, el insulto, la amargura, todo lo que subleva a Rimbaud ante la contemplación de la existencia burguesa que se ve obligado a soportar, es prueba de que en él hay un hombre ansioso de vivir» (p. 32). Casi cincuenta años más tarde, a muy pocos años de su muerte, Cortázar defendió esa misma lealtad hacia la vida que había vindicado en Rimbaud. A González Bermejo le dijo: «Estoy muy contento de estar vivo, quisiera vivir mucho; estoy muy contento de ser hombres y que no me haya tocado ser un lagarto o una gallina... Qué suerte enorme que tenemos Ud. y yo de ser hombre y no esa mosca que está pasando por allí, de haber acertado en lo más alto de la gran lotería biológica».¹³ Resulta curioso y hasta paradójico que el Julio Denis que por esos años defendía y exaltaba la fidelidad a la vida de un Rimbaud, viviera, durante esa misma época, en el campo, «completamente aislado y solitario, devorando millares de libros, fundando así la base de su información libresca, para reconocer que esos mismos años le había privado de una buena dosis de experiencia vital».¹⁴ Esta aparente inconsecuencia confirma su percepción de Rimbaud no tanto como modelo sino más bien como una dirección, entre las muchas, que más tarde seguiría su obra y su vida. Es el caso de *Los Reyes*, ese poema en prosa sobre un polvoriento-mito clásico y escrito en un estilo cinceladamente lírico, reminiscente de un Saint John-Perse, y que sin embargo define ya una dirección humana y política muy posterior, intuitiva todavía, pero que anticipa uno de los cursos que seguirá su obra después de su viaje a Cuba en 1963.¹⁵ Y así como

12. Julio CORTÁZAR, *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963, p. 558.

13. E. GONZÁLEZ BERMEJO, *op. cit.*, p. 83.

14. Luis HARSS, *op. cit.*, p. 263.

15. Sobre este aspecto de *Los Reyes*, v. nuestro ensayo «De mitos y tiranías: relectura de *Los Reyes*», *INTI; Revista de Literatura Hispánica*, nº 22-23, 1987, pp. 193-203.

Los Reyes es una reelaboración del mito del Minotauro de Apolodoro y también una denuncia de los excesos y abusos del poder, el ensayo sobre Rimbaud es a la vez una profesión de fe literaria de la generación de 1940, casi su manifiesto,¹⁶ y también un microcosmos de lo que será su visión de mundo, o la semilla de esa visión, si se quiere, pero conteniendo ya sus ingredientes fundamentales.

Y es aquí donde reside el valor del ensayo de 1941: en ser un primer bosquejo, una versión muy simplificada todavía de una cosmovisión dispersa en toda su obra y que da su medida mayor en *Rayuela*. Es apenas el croquis de un mapa que con el tiempo se irá poblando hasta devenir una rica y tupida geografía, pero la historia de ese territorio y algunas especies de su flora están ya presentes en este texto inaugural. El existencialismo y el surrealismo, por ejemplo, dos de los estímulos intelectuales y literarios más fecundos de su obra, aparecen ya aquí mencionados en relación a Rimbaud, sí, pero también en relación al papel que desempeñarán en su propia obra. ¿Es de extrañar que el escritor que todavía en 1949 define el surrealismo como «la empresa más alta del hombre contemporáneo y como previsión y tentativa de un humanismo integrado»¹⁷ subraye en el ensayo de 1941 la deuda del surrealismo con Rimbaud, su estrecha filiación (p. 29)? En otro lugar del artículo comenta la famosa «Lettre du Voyant» a propósito de la frase «Car Je suis un autre» y dice: «Frase que, sometida a todos los malentendidos posibles, encontrará una explicación en el surrealismo, cuyo único punto de contacto con el poeta es la creencia de que órdenes inconscientes, categorías abisales del ser, rigen y condicionan la Poesía» (p. 31).

Pero si el interés de Cortázar por Rimbaud puede explicarse, en parte al menos, por la anacrónica filiación del poeta francés con el surrealismo y por la influencia de este movimiento en su propia obra, el valor de esta primera apreciación crítica del surrealismo reside en que no solamente inicia una extensa serie de textos dedicados al mismo tema, y que culmina con la célebre discusión sobre el surrealismo de los miembros del Club de la Serpiente, en *Rayuela*, sino que ya la nota de 1941 anticipa, además, una actitud irreverente hacia aquellos costados del surrealismo que Cortázar vio muy tempranamente como mera tecniquería. La comentada imagen acuñada en *Rayuela* de aquellos «surrealistas que se comieron la banana con cáscara» y que alude a aquellos que vieron al surrealismo como una mera pirotecnia verbal y no como «una cosmovisión y una empresa de conquista de la realidad»¹⁸ —según diría en su artículo sobre Antonin Artaud en 1948—, está ya insinuada en el ensayo de 1941. Allí dice, diferenciando entre un surrealismo revolucionario que él suscribe y otro efectista y fácil: «Los surrealistas —pragmáticos— convirtieron la creencia de Rimbaud de que órdenes incons-

16. Sobre la generación de 1940, v. C.R. GIORDANO, E. ROMANO, y H.J. BECCO, *El 40*, Buenos Aires, Editores Dos, 1969.

17. Julio CORTÁZAR, «Irracionalismo y eficacia», *Realidad*, nº 6, sept.-dic. 1949, p. 253.

18. Julio CORTÁZAR, «Muerte de Antonin Artaud», *Sur*, nº 163, mayo de 1948, p. 80.

cientes rigen y condicionan la Poesía, de hipótesis, en método; algunos poetas afiliados dijeron bellos versos nacidos de un semisueño o de una escritura automática. Pero a Rimbaud —como a Cortázar— «le interesaba poco o nada todo aquello» (p. 31). El interés de Rimbaud en la literatura —como el de Cortázar—, aquello que más profundamente lo une al surrealismo es su creencia en la posibilidad de la poesía de cambiar la vida. Por eso insistirá en las diferencias que separaban a Rimbaud de Mallarmé; por eso hará hincapié en «el proyecto de Realización humana» de Rimbaud; y por eso contrapondrá el empeño vital de Rimbaud y el empeño estético de Mallarmé. «Siempre he pensado» —dice en el ensayo del 41— «que el descenso de Rimbaud a los infiernos —*Je me crois en enfer, donc j'y suis*— era una tentativa para encontrar la *Vida* que su naturaleza le reclamaba. La desesperación, el insulto, la amargura, todo lo que lo subleva ante la contemplación de la existencia burguesa que se ve obligado a soportar, es prueba de que hay en él un hombre *ansioso de vivir*» (p. 32).

Esa actitud vital de Rimbaud, su esfuerzo por sacudirse de los condicionamientos del orden burgués de su tiempo y su aventurarse vertiginosamente por los «camino de la libertad» indujeron a Cortázar a considerarlo prolegómeno del existencialismo, ese otro movimiento de inconformistas y rebeldes que junto con el surrealismo constituyen dos de los catalizadores más activos de obra. Ocho años antes de su balance del existencialismo publicado en *Realidad* bajo el título «Irrracionalismo y eficacia» y siete años antes de sus reseñas de *Kierkegaard y la filosofía existencial* de León Chestov y *La náusea* de Sartre, aparecidas en *Cabalgata*,¹⁹ Cortázar anticipa en su ensayo sobre Rimbaud un reconocimiento de lo que el existencialismo había contribuido a su visión de mundo más tardía:

Por haber jugado la Poesía como la carta más alta en su lucha contra la realidad odiosa, la obra de Rimbaud nos llega anegada de existencialismo y cobra para nosotros, hombres angustiados que hemos perdido la fe en las retóricas, el tono de un mensaje y una admonición... La obra de ese muchacho magnífico e infortunado no es un grimorio, sino un pedazo de su piel cuyo tatuaje puede ser descifrado sin más que leerlo con la *inocencia necesaria* (p. 33).

Dos puntos reclaman comentario. Primero, su definición de la poesía como *un juego*, como «la carta más alta en su lucha contra la realidad odiosa». Recordemos que casi veinte años más tarde, en su colección *Último round* (1969), Cortázar volverá a esa definición de poesía para reforzar su sentido lúdico de la literatura y la vida: «...Porque jugar poesía es jugar a pleno, echar hasta el último centavo sobre el tapete para arruinarse o hacer saltar la banca».²⁰

19. *Cabalgata. Revista mensual de letras y artes*, Buenos Aires, nº 16 (feb. 1948) y nº 15 (enero 1948) respectivamente.

20. Julio CORTÁZAR, *Último round*, México, Siglo XXI, 1969, p. 66.

Si todavía quedara alguna duda sobre el valor del ensayo de 1941 como adelanto y formulación primera de algunas ideas cardinales del escritor maduro, este anticipo bastaría para disiparla. Pero hay más. El contrapunto presentado en el ensayo polariza las figuras de Mallarmé y Rimbaud, pero hay un segundo contrapunto que Cortázar emplea para aclarar su fe en la experiencia humana más que en los recetarios, su lealtad a la vida más que a algunas fórmulas. Es cuando contrapone la percepción de la obra de Rimbaud no como *un grimorio* sino como *un pedazo de piel*. A los veintisiete años, Cortázar tenía ya plena conciencia de que el conocimiento libresco, las abstracciones y fórmulas teóricas no podían ser sustitutos de la realidad y la experiencia sino apenas andadores para llegar a ella. Se puede partir de ciertas fórmulas, pero la obra será siempre más rica que esas fórmulas, «Las fórmulas de Rimbaud» —dice en el ensayo— «no condicionan su obra al extremo de creer que comprendiendo unas se puede habitar en la otra. En realidad, los poetas anteriores han empleado mucho más que el mismo Rimbaud esas directivas del pensamiento, pero no lograron lo que él, hecho que demuestra la tontería de toda escuela y de toda influencia» (p. 33).

Antes de escrita, Cortázar defiende lo que su obra tendrá de compendio, de esponja, de texto reescrito, sí, pero que al pasar por el tamiz de su circunstancia y de su percepción se convierte en otra cosa, en un texto nuevo que ya no se parece a ninguno. La originalidad no es la soledad o el aislamiento de un texto, sino la refracción de ese texto en otro, la incidencia de una experiencia en la sensibilidad del creador. El escritor habita en una biblioteca o en un espacio vital. Cortázar vio, ya en 1941, estas dos posiciones antitéticas: una conducía a un juego verbal, retórico; la otra, a un juego vital, existencial. Al final de su nota comenta: «Mallarmé se despeña sobre la Poesía; Rimbaud vuelve a esta existencia. El primero nos deja una Obra; el segundo, la historia de una sangre» (p. 34). A pesar de los sonetos mallarmeños de *Presencia*, a pesar de su juventud intoxicada de libros y a pesar de que su obra es todavía una promesa en espera, Cortázar escoge, en 1941, la ruta de Rimbaud: «Con toda mi devoción al gran poeta Mallarmé, siento que mi ser, en cuanto integral, va hacia Rimbaud con un cariño que es hermandad y nostalgia». Porque, explica, «uno puede amar a Góngora, pero es San Juan de la Cruz quien aprieta el pecho y vela la mirada. Se podrá decir que la poesía es una aventura hacia el infinito; pero sale del hombre y a él debe volver» (p. 34).

En sus conferencias en Berkeley de 1984, Cortázar habló de esa condición de música que la prosa alcanza en sus mejores momentos. No hablaba de los efectos musicales de la prosa o la poesía simbolistas, sino de una cierta estructura sintáctica, de una cierta cadencia que, sin imitar la música, procede como ella, organizando frases y palabras en una arquitectura encantatoria. Esa alta conciencia del oficio lo acompañará desde sus inicios de escritor hasta sus textos más tardíos. Era la lección de gran rigor verbal aprendida en Mallarmé.

Rimbaud le enseñará, en cambio, a llegar a la Vida por la literatura y a buscar al ser humano en el fondo de cada poema.

«¿Encontraría a la Maga?» Esa primera frase que abre en la gran novela un verdadero abanico de búsquedas corretea ya por estas páginas juveniles. La Vida es más poderosa que todas las fórmulas que intentan contenerla, e inevitablemente asfixiarla, y el poema es el testimonio de una ruptura, casi una herida. El ser humano no es ese ente conformado por la costumbre (que otros llaman la cultura) sino ese «otro» que el poema busca rescatar. La nota de *Huella* de 1941 es apenas una semilla, pero desde ella es posible ver, como por el ojo de una cerradura, el desbordante y luminoso interior de *Rayuela*.