

En estas páginas quisiera iniciar un estudio de los paralelismos que marcan las búsquedas estéticas y epistemológicas de Julio Cortázar y Octavio Paz. Por sorprendente que parezca, prácticamente no existen acercamientos críticos comparativos a estos dos autores, dos clásicos del siglo XX. Esta ausencia refleja, a su vez, un problema más general: la escasez de investigaciones que relacionen a muchas de las figuras mayores de las letras hispanoamericanas. En plena época de globalización vivimos todavía bajo cierto predominio del monólogo nacionalista. Pero bajo el signo del solipsismo se pierde de vista aquel sistema de relaciones entre lo propio y lo ajeno, entre lo uno y lo diverso, que define una tradición literaria o cultural. Es imposible no recordar, por ejemplo, que el discípulo más original de Lugones no fue un argentino sino el mexicano Ramón López Velarde, una figura leída en México con terca persistencia y de manera reduccionista como el arquetipo del poeta nacional. Este acercamiento se inscribe, pues, en un intento de cuestionar las etiquetas aislantes y de seguir construyendo puentes entre las distintas tradiciones nacionales, en este caso, entre las del Río de la Plata y de México.

Tal como veo la investigación en este momento, la relación entre Paz y Cortázar se puede dividir en tres momentos. En el primero, que abarca desde sus inicios literarios hasta mediados de los años cincuenta, se percibe un claro paralelismo en lo que atañe a lecturas formativas, actualización de la tradición romántica y una muy parecida asimilación e intento de síntesis de elementos de la poética surrealista con ideas de la filosofía existencialista. Volveré a este momento inicial más adelante.

En una segunda fase, que en realidad forma parte cronológica del momento anterior, la formulación teórica se ve acompañada de textos de creación atravesados por múltiples semejanzas. Aquí me interesan especialmente los cuentos recopilados en *Final del juego*, cuya primera edición se publicó en México en 1956, en la colección «Los Presentes», dirigida por Juan José Arreola. Esta primera edición contiene nueve cuentos. Si no es sorprendente hablar de los cuentos de Cortázar, uno de los más grandes y más perfectos exponentes del género, en el caso de Paz habrá que ahondar un poco ya que no es conocido como cuentista. Sin embargo, hacia 1949 escribe una serie de cuentos agrupados bajo el título de «Arenas movedizas», textos reunidos y publicados en 1951 en la sección central de *¿Águila o sol?*, el libro menos estudiado de Paz. La indefinición o fluidez genérica, aludida en el título de «Arenas movedizas», separa estos textos de los poemas en prosa de la tercera sección. «Arenas movedizas» consta de cuentos de estirpe fantástica que expresan temas como el doble, los vuelos de la imaginación y los caprichos

absurdos, en un lenguaje coloquial que recrea magistralmente el habla de la calle: al igual que en Cortázar, nos encontramos ante el prodigio de una oralidad escrita. Como en los cuentos de *Final del juego*, hay frecuentes irrupciones de lo insólito en lo cotidiano, juegos con el humor negro y lo grotesco, además de una presencia constante de lo que Mario Vargas Llosa ha llamado «ese fondo inquietante, irracional y violento».¹ Anécdotas de apariencia rutinaria invadidas de pronto por ritos mágicos, extrañas ceremonias que nos llevan a otro tiempo y a otra dimensión de la realidad. Esta poética semi-surrealista se ve enriquecida en Paz por el recurso a la mitología precolombina de México, un recurso que influye directamente en dos cuentos de Cortázar: «La noche boca arriba» y «Axolotl».² En ambos escritores, pues, estamos ante construcciones racionales que privilegian, en su centro sin fondo, a lo irracional; relatos que traen a la superficie de la conciencia un pasado a la vez atrayente y terrible, un oscuro origen enterrado pero vivo. En el momento de explorar esta alteridad constitutiva, la nostalgia antropológica se vuelve exorcismo terapéutico, un exorcismo aligerado en los dos por la imaginación lúdica.

Por último, en un tercer momento ubicado en la década de los sesenta, los caminos se cruzan de nuevo pero ahora en otro sentido. La publicación en 1963 de la gran novela experimental *Rayuela* forja todo un ambiente de libertad formal y rebelión en contra de las normas retóricas heredadas. Uno de sus ecos más interesantes (no reflejo epigonal sino réplica creadora) es *Blanco* (1967), el extenso poema espacial de Paz que pone en diálogo a Mallarmé, la vanguardia occidental y el tantrismo de la India. El poema está precedido por una Advertencia que funciona como el «Tablero de dirección» al comienzo de *Rayuela*, paratexto que señala varias posibilidades de lectura. Tanto *Rayuela* como *Blanco* son «obras abiertas», en el sentido técnico que Umberto Eco daba a este concepto en su libro de 1962 del mismo nombre. Dos textos donde la libertad y el erotismo encarnan en juegos rituales. Si hablamos de novelas, es evidente la falta de simetría aquí. La única novela que Paz escribió en su juventud permanece inédita. Sin embargo, *Rayuela* y *Blanco* pueden verse como textos análogos que cuestionan hasta el límite la noción misma de género.

Recordemos las múltiples señales de complicidad estética en este momento. Un poema de Paz aparece en uno de los imprescindibles capítulos prescindibles (el número 149) de *Rayuela*, texto escogido seguramente porque funciona como microrreflejo metatextual o puesta en abismo de la estructura novelesca: «Mis pasos en esta calle / Resuenan / En otra calle / Donde / Oigo mis pasos / Pasar en esta calle / Donde / Sólo es real la niebla».³ La estancia de Cortázar y de Aurora Bernárdez en casa de los Paz en Nueva Delhi durante dos meses a principios de 1968 cimienta una vieja amistad.⁴ De hecho, estando en su casa,

Cortázar escribió «720 círculos», poema «circular y abierto a la vez. Barajando las estrofas se originan diferentes combinaciones, cada una de las cuales puede a su vez ser leída a partir de cualquiera de las estrofas».⁵ Se trata de un experimento con el arte combinatorio, tan próximo a los «Topoemas» de Paz y a la poesía concreta brasileña. Habrá que apuntar también las indudables semejanzas entre la estructura lúdica y fragmentaria de los libros-almanaque de Cortázar y otros libros contemporáneos de Paz. En el mismo año de 1967 se publicaron *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Corriente alterna*, un libro de Paz estructurado también como unidad de fragmentos, menos radical que *La vuelta al día...* pero en la misma línea cortazariana. Además, en *Último round* (1969) aparece «Jardín para Octavio Paz», un poema de Cortázar.

A partir de los años setenta se da un distanciamiento por razones ideológicas. La súbita politización de Cortázar a partir de 1968 trae consecuencias éticas y estéticas, como se ve en el *Libro de Manuel* (1973). Surge la figura de un intelectual comprometido que se adhiere a las causas de Cuba y, después, Nicaragua. El cambio sorprendió a muchos. Paz siempre vio esta nueva postura como auténtica pero ingenua. Tal vez percibió en Cortázar una repetición tardía de una actitud que él mismo había tomado en su juventud cuando idealizó y mitificó a la Revolución social. No obstante, parece que la amistad nunca se rompió. Testimonio de ella son el hermoso texto que Cortázar dedicó a Paz en 1971, «Homenaje a una estrella de mar», y el elogio fúnebre que Paz escribió en 1984.

Es evidente que la investigación que he esbozado aquí se beneficiaría enormemente con la publicación del todavía inédito epistolario entre los dos escritores. Por las cartas que el mismo Paz me enseñó, puedo afirmar que se trata de un intercambio literario nutrido, intenso y fascinante por lo que revela de los proyectos y pasiones de ambas figuras. Ojalá se dé a conocer este epistolario en un futuro no tan lejano. Me atrevo a pensar que este futuro libro podría representar otra canonización: la de Paz y Cortázar como supremos practicantes del moribundo arte epistolar. Ahora, quisiera limitarme a hablar de una parte del primer momento descrito.

Nacidos ambos en 1914, se forman en las postrimerías de la gran eclosión vanguardista y empiezan a escribir con la conciencia de que la época histórica exige no la repetición de fórmulas o recetas vanguardistas sino su asimilación crítica para una reformulación personal capaz de localizar estas conquistas dentro de una perspectiva más amplia. De ahí el interés temprano de los dos en la tradición poética romántica. No hay que olvidar que la primera vocación de Cortázar fue la poesía: bajo el pseudónimo de Julio Denis había publicado en 1938 su primer libro: *Presencia*, un libro de poemas. En cierto sentido, jamás abandonó esta vocación: simplemente (aunque no fue nada simple) redefinió y amplió los dominios de la prosa para incorporar lo poético.

De haber escrito estas páginas en vida de Cortázar o incluso hace apenas ocho años, la tarea de reconstruir las lecturas formativas de éste hubiera sido fragmentaria y difícil. El lector de entonces sólo tenía acceso a algunas prosas dispersas en revistas, tales como su ensayo inicial de 1941 sobre Rimbaud, o el largo estudio publicado en 1946 sobre «La urna griega en la poesía de John Keats», o la serie de notas y reseñas que vieron la luz en la revista *Cabalgata* de Buenos Aires. Hoy, afortunadamente, el panorama es distinto y tenemos tres cuerpos textuales de gran valor que se han publicado póstumamente. En 1994 se editó por primera vez *Teoría del túnel*, importante reflexión teórica que Cortázar había escrito en Buenos Aires en 1947.⁶ En 1996 apareció *Imagen de John Keats*, un extenso libro parcial y personal de unas seiscientas páginas, comenzado en Buenos Aires en junio de 1951 y terminado en París en mayo de 1952.⁷ Finalmente, la edición en el año 2000 de un epistolario selecto, en tres grandes tomos a cargo de Aurora Bernárdez, arroja nueva luz sobre muchos aspectos de la vida y la obra del escritor.⁸ En el caso de Paz, la situación es distinta ya que a partir de 1988 tenemos acceso a una recopilación de casi toda la prosa de juventud, escrita entre 1931 y 1943: artículos, notas, ensayos y reseñas que vieron la luz en revistas y periódicos de la época.⁹

El libro sobre Keats, narración biográfica y comentario de la obra, permite entender el rescate que hace Cortázar de elementos románticos que son leídos desde la poesía moderna posterior (la simbolista y la vanguardista). El entusiasmo que le provoca el peculiar estilo epistolar del romántico inglés nos hace conscientes de que las recién publicadas cartas de Cortázar son casi tan espontáneas, sueltas y personales como las de Keats. De especial importancia es la exposición, en el largo capítulo 10, de lo que podríamos llamar «la poética del camaleón», idea desarrollada en una famosa carta de Keats de 1818. Se trata de una poética que gravitará en la obra de Cortázar y que éste vuelve a explorar en «Para una poética» y en «Casilla del camaleón», el delicioso texto final de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967). En aquel texto de juventud la intuición de Keats se ve como «una de las llaves maestras de la poética contemporánea» (p. 490). Al sostener que el poeta carece de identidad, Keats quiere decir que aquél no tiene un yo fijo, estable o monolítico sino la capacidad de penetrar o dejarse penetrar por lo otro y hablar desde allá. Esta capacidad de asumir otras identidades, de ser impersonal, de enajenarse voluntariamente, emparenta al poeta con el místico: los dos buscan fundirse con lo otro. No cabe duda de que en su carta Keats anticipa la famosa sentencia de Rimbaud: «yo es otro».

En la poética que Paz había elaborado en sus primeros ensayos también ve en la poesía una revelación de la otredad constitutiva del ser. Poco importa que su fuente haya sido la idea de Antonio Machado sobre «la esencial heterogeneidad del ser» y que la de Cortázar haya sido la poética de Keats, porque los dos beben en la misma tradición romántica

que plantea la despersonalización del sujeto lírico. Además, Keats fue una lectura formativa del joven Paz. Encontramos en ambos la misma estrategia de buscar las fuentes de la estética moderna en aquel auténtico romanticismo inaugural de Blake, Keats, Novalis y Hölderlin o en aquel poeta español que fue leído como la prefiguración del gran romántico que España no tuvo: San Juan de la Cruz, el que afirma la identidad de las experiencias poética, erótica y religiosa o mística como actos de fusión con lo otro. Para Paz, San Juan será el arquetípico «poeta de comunión».

En las raíces del subjetivismo romántico, entonces, se da la liberación del yo y la fractura del narcisismo. En sus tempranas «Vigilias: fragmentos del diario de un soñador» y en el gran ensayo sintético «Poesía de soledad y poesía de comunión», escrito en 1942, Paz opone dos formas de conocer lo real: la actitud paracientífica del mago que busca reducir todo a concepto racional en su voluntad de poder para dominar la naturaleza; y la actitud contemplativa del místico o del enamorado, un ser que busca fundirse con el objeto de su deseo. Como el poeta, el primitivo opera analógicamente. Acto mágico, la poesía comienza por dominar lo real mediante una operación analógica, una técnica de posesión. En sus medios, pues, el poeta utiliza recursos mágicos para convocar lo real, pero su meta es esencialmente mística ya que quiere dar «el salto mortal» y comulgar con lo otro, tornando sagrado al mundo. La experiencia poética es un acto religioso, pero disidente, individual, heterodoxo. El mismo esquema binario aparece en el texto de Cortázar, «Para una poética» (1954), texto que se basa, como el de Paz, en lecturas tanto poéticas (la oposición romántica entre razón e imaginación) como antropológicas (Lévy-Bruhl, Otto, Caillois, Bataille). Se trata en los dos de una teoría epistemológica con dimensiones ontológicas. El objetivo de la poesía es el de conocer lo real, pero para ser más plenamente.

Coinciden también en la gran síntesis que van construyendo en los años cuarenta y cincuenta entre existencialismo y surrealismo. Para entenderlo no queda sino intentar una breve comparación de *Teoría de túnel* con *El arco y la lira*, la gran reflexión de Paz publicado en 1956 pero escrito a partir del verano de 1951.¹⁰ La poética histórica trazada en *Teoría del túnel* aboga por un nuevo humanismo capaz de revelar al ser en su totalidad. En este libro-manifiesto, Cortázar propone nada menos que un asalto a la concepción tradicional del libro como objeto estético y ofrece un alegato a favor de la noción del arte como instrumento de liberación espiritual. Toma partido por el escritor rebelde en contra del esteta tradicional y ve en la escritura un acto de libertad inconforme capaz de borrar la línea divisoria entre arte y vida. Como Paz en *El arco y la lira*, da más importancia a la experiencia poética que a la confección de obras de arte, poniendo énfasis en los aspectos vitales y existenciales de lo literario. A Cortázar le parece que la concepción tra-

dicional se resume en la imagen de una jaula hermosa pero vacía. Sólo mediante la destrucción de las formas tradicionales es posible realizar el sueño utópico del antiarte: el de la restitución del hombre total.

Uno podría pensar que la poética histórica del argentino se centra en la novela mientras que la de Paz se centra en el poema, pero estas divisiones genéricas tan tajantes no son válidas. Coinciden en que la auténtica novela moderna tiende a ser poema o «novela poética». «*El paso del orden estético al poético entraña y significa la liquidación del distingo genérico Novela-Poema*» (p. 90), dice Cortázar. Se trata de una simbiosis de lo que llama «*los modos enunciativos y poéticos del idioma*» (p. 82). Los dos proclaman su filiación netamente romántica, pero lo más interesante es ver los textos que destacan como pioneros en la fusión de modos de enunciación: textos inclasificables de Nerval, Lautréamont y Rimbaud. Prosa de tensión poética o «*novelapoemas*» (p. 100), como los llama Cortázar. En palabras de Paz: «Desde principios de siglo la novela tiende a ser poema de nuevo» (pp. 229-230).

El linaje es, claramente, la genealogía inventada por los surrealistas, pero ni Cortázar ni Paz se afilian incondicionalmente al surrealismo y lo prefieren ver no tanto como un movimiento más, un estilo o una serie de novedosos procedimientos retóricos sino como visión del mundo, filosofía de rebelión: más una ética que una estética. Según Cortázar, «Surrealismo es ante todo *concepción del universo* y no sistema verbal» (p. 103); según Paz: «El surrealismo no se propone tanto la creación de poemas como la transformación de los hombres en poemas vivientes» (p. 246). Aunque los dos emplean, en algún momento, técnicas surrealistas como el automatismo, prefieren rescatar el elemento romántico, vital, existencial y anti-estético del surrealismo. En *El arco y la lira* se proclama que «el surrealismo no es una poesía sino una poética y aún más, y más decisivamente, una visión del mundo» (p. 172).

Una idea interesante de Cortázar que Paz tal vez hubiera compartido es la de que «el surrealismo suele mostrarse más activo y eficaz en manos de los no surrealistas» (pp. 108-109). *Teoría del túnel* termina postulando una futura fusión del surrealismo y del existencialismo en una novela total. Esta fusión sería uno de los logros reales, en el plano teórico, de *El arco y la lira*, libro donde tanto la poética y la ontología de la temporalidad de Heidegger como la fenomenología de la experiencia religiosa de Otto se complementan con lo que el propio autor ha llamado «la metafísica erótica» de Antonio Machado y elementos de la poética surrealista.¹¹ En su discusión del problema de la inspiración, por ejemplo, la solución de Paz es sustituir a la interpretación freudiana de Breton por una más ontológica: no es el inconsciente lo que se revela en la inspiración sino el ser total antes de su escisión en contrarios irreconciliables. Apoyándose de nuevo en Heidegger y en Machado, el poeta concluye que «la inspiración es una manifestación de la 'otredad' cons-

titutiva del hombre» (p. 179). Se trata de un Breton corregido por Heidegger y Machado, es decir, una concepción psicológica desplazada por una ontología de la temporalidad dentro de una estética romántica de reintegración a los orígenes: «La inspiración es lanzarse a ser, sí, pero también y sobre todo es recordar y volver a ser. *Volver al Ser*» (p. 181). En resumen, tanto Paz como Cortázar ven en el surrealismo una violenta actualización del programa utópico de los románticos que buscaron no sólo «suprimir la contienda entre sujeto y objeto» (p. 171) sino también reconciliar los dos términos antagónicos de poesía y vida en un intento de «poetizar la vida social, socializar la palabra poética» (p. 254).

Tomando en cuenta todo lo anterior, no debe sorprendernos la reacción de Cortázar ante el libro de Paz. De hecho, cuando se publicó la primera edición de *El arco y la lira* en 1956, Cortázar le escribió una carta encendida elogiando el libro, describiéndolo como «el mejor ensayo (y la palabra es chica) sobre poética que se haya escrito en América». ¹² Semejante elogio sólo puede entenderse si pensamos en las profundas analogías entre lo que he llamado aquí las «estéticas paralelas» de los dos autores. ¹³

NOTAS

1. «La trompeta de Deyá», prólogo a Julio Cortázar, *Cuentos completos*, vol. 1 (Madrid: Alfaguara, 1994), p. 15.
2. El recurso influye de manera notoria también en el primer libro de cuentos de Carlos Fuentes, *Los días enmascarados*, libro publicado por el mismo Arreola en la colección «Los Presentes» en 1954, dos años antes que *Final del juego*.
3. Se trata del poema «Aquí», publicado en *Salamandra (1958-1961)* (México: Joaquín Mortiz, 1962).
4. Algo del grado de intensa comunión entre los dos escritores en aquel momento se puede deducir de varias de las cartas que Cortázar escribió desde Nueva Delhi y muy especialmente de otra carta posterior (un texto extraordinario) dirigida a Lezama Lima y fechada «7 de julio de 1968», en Julio Cortázar, *Cartas*, ed. Aurora Bernárdez (Buenos Aires: Alfaguara, 2000), vol. 2, pp. 1249-1252.
5. Se publicó en un número especial (dedicado a Paz) de la *Revista Iberoamericana*, vol. 37, núm. 74 (enero-marzo 1971), pp. 13-15.
6. *Teoría del túnel*, en *Obra crítica I*, ed. Saúl Yurkievich (Madrid: Alfaguara, 1994). Todas mis citas remiten a esta edición.
7. *Imagen de John Keats* (Madrid: Alfaguara, 1996).
8. Julio Cortázar, *Cartas 1937-1963, 1964-1968, 1969-1983*, ed. Aurora Bernárdez (Buenos Aires: Alfaguara, 2000), 3 vols.
9. *Primeras letras (1931-1943)*, ed. Enrico Mario Santí (México: Vuelta, 1988).
10. *El arco y la lira*, 2ª ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1967). En adelante cito de esta edición.
11. Para un análisis de la forma en que todos estos discursos están presentes en el libro de Paz, véase mi ensayo «Una lectura de *El arco y la lira*», en *Reflexiones lingüísticas y literarias*, vol. 2, ed. Rafael Olea Franco y James Valender (México: El Colegio de México, 1992), pp. 301-322.
12. Carta de Cortázar a Paz fechada «París, 31 de julio de 1956», en Julio Cortázar, *Cartas 1937-1963*, vol. 1, p. 338.
13. Cortázar publicó dos textos sobre Paz: en 1949 reseñó en la revista *Sur* (núm. 182, diciembre 1949, pp. 93-95) la primera de las muchas y distintas ediciones de *Libertad bajo palabra*; en 1971 publicó en francés un texto emotivo titulado «Comme l'étoile de mer...», *Le Monde*, núm. 8089 (15 janvier 1971), p. 17; este mismo texto se tradujo como «Homenaje a una estrella de mar» y figura en *Aproximaciones a Octavio Paz*, ed. Ángel Flores (México: Joaquín Mortiz, 1974), pp. 13-15. Aunque Paz escribió sólo un texto sobre Cortázar, a raíz de la muerte de éste en 1984, «Laude: Julio Cortázar (1914-1984)», recopilado en el segundo tomo de las *Obras completas de Octavio Paz*, 2ª ed. (Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2000), pp. 1171-1172, hay un pasaje bastante extenso sobre Cortázar en su diálogo con Julián Ríos, *Solo a dos voces*, 2ª ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1999), esp. pp. 129-135, diálogo publicado por primera vez en 1973. Sobre su relación con Cortázar, también es útil la entrevista que le hizo Braulio Peralta: «Cortázar, la vida como juego metafísico: Paz», *La Jornada* (20 febrero 1994), pp. 27-28; texto recopilado en Braulio Peralta, *El poeta en su tierra: diálogos con Octavio Paz* (México: Grijalbo, 1996), pp. 89-93.