Julio Cortázar

Obra crítica/2

Edición de Jaime Alazraki

ALFAGUARA

TOMBO...:64902
SBD-FFLCH-USP

VI. Notas sobre la novela contemporánea (1948)

El análisis de una novela —lo literario por excelencia a partir del siglo XIX— muestra que, si reducimos el alcance del término a instancias verbales, de lenguaje, el *estilo* novelesco consiste en un compromiso del novelista con dos usos idiomáticos peculiares: el científico y el poético*.

Rigurosamente hablando no existe lenguaje novelesco puro, desde que no existe novela pura. La novela es un monstruo, uno de esos monstruos que el hombre acepta, alienta, mantiene a su lado; mezcla de heterogeneidades, grifo convertido en animal doméstico. Toda *narración* comporta el empleo de un lenguaje científico, nominativo, con el que se alterna imbricándose inextricablemente un lenguaje poético, simbólico, producto intuitivo donde la palabra, la frase, la pausa y el silencio valen trascendentemente a su significación idiomática directa. El estilo de un novelista (considerándolo siempre desde este punto de vista sólo verbal) resulta de la dosificación que conceda a ambos usos del lenguaje, la alternación de sentido directo e indirecto que vaya dando a las estructuras verbales en el curso de su narración.

Creo mejor calificar aquí de *enunciativo* el uso científico, lógico si se quiere, del idioma. Una novela comportará entonces asociación simbioica del verbo enunciativo y el verbo poético, o, mejor, *la simbiosis de los modos enunciativos y poéticos del idioma.*

---

* Tal compromiso, que en rigor vale para toda forma elocutiva, aun en las manifestaciones primarias del habla, cobra aquí un valor de autoconocimiento (consciente o no en el escritor) y se torna cuestión capital, puesto que el lenguaje vale ahora estéticamente, por sí mismo.

Lo que cabría denominar *orden estético* de la novela, resulta de la articulación que con vistas a adecuar la situación novelesca a su formulación verbal opera el novelista mediante esa doble posibilidad del lenguaje. Generado en una consciente o inconsciente sumisión a la estética clásica —que aspira a la formulación racional de la realidad, y lo logra en cuanto empieza por racionalizar la realidad, es decir la situación novelesca—, ese orden estético consistía en conceder la parte del león al lenguaje enunciativo, partiendo del sensato criterio de que novela es relato, y la del acanto al lenguaje poético, aceptando el consejo retórico de que la columna se embellece con el adorno del follaje*. El novelista se plantea su labor en términos arquitectónicos. Procede análogamente al arquitecto que logra un orden estético equilibrando la función directa del edificio (casa, escuela, cuartel; en la novela: asunto, propósito, situación) con la belleza formal que la contiene, ennoblece e incluso acentúa; porque si la iglesia es árida... Así también hay libros que se caen de las manos.

Los caracteres del lenguaje poético deben ser previamente distinguidos en esta etapa. Su presentación habitual es la que abunda en todo poema: imagen, metáfora, infinitos juegos de la Analogía. Una página de Carlos Dickens la muestra en su aspecto más discreto; otra de los Gabrieles (el español y el italiano) reiterará su saturadora presencia. Pero aparte de esta instancia explícitamente verbal, el novelista ha contado siempre con lo que llamaríamos el aura poética de la novela, atmósfera que se desprende de la situación en sí —aunque se la formule prosaicamente—, de los movimientos anímicos y acciones físicas de los personajes, del ritmo narrativo, las estructuras argumentales; ese aire penetrantemente poético que emana de *Eugénie Grandet*, *Le Grand Écart*, *La Vorágine*, *A Modern Hero* (y cuya obten-

* A lo que oscuramente se agrega el imperativo poético en sí, que se abre paso a viva fuerza en toda manifestación estética, y con mayor razón en las que se informan verbalmente —en la central misma de la Poesía.

ción en menor número de páginas, en menor tiempo psicológico, constituye el más difícil problema que se plantea al cuentista). Dilatada en la duración, la novela somete al lector a un *encantamiento* de carácter poético que opera desde las formas verbales y al mismo tiempo nace de la aptitud literaria para escoger y formular situaciones, sumidas narrativa y verbalmente en ciertas atmósferas, del mismo modo como se nos dan cargados de poesía y en plena vida cotidiana un episodio callejero, una instantánea, un gesto entrevisto a la distancia, un juego de luces; Cocteau, en *Le Secret Professionnel*, lo ha mostrado bellamente.

Se da incluso una jerarquía de temas. Así la adolescencia, y por sobre todos el amor —Tema de la novela— descargan su potencial poético toda vez que el juego sentimental alcanza a ser formulado estéticamente. El aura poética de *Adolphe* emana del conflicto en que Constant, padre ilustre de Monsieur Teste, analiza con espantosa sagacidad la relojería de sus sentimientos. Sin apelar a la altisonancia de *René* —donde la superficialidad psicológica requiere la taracea metafórica para presentarse poéticamente—, *Adolphe* prueba la presencia extraverbal de la poesía en la novela.

Ahora bien, la proporción del lenguaje enunciativo y el poético se altera a medida que la novela pasa del neoclasicismo de Prévost y Defoe al pórtico aún vacilante del romanticismo (Richardson, Rousseau, Goethe) y se lanza desde Vigny, Hugo y Dickens al ápice de Stendhal y Balzac, para explayarse en lento decurso a través de Flaubert, los naturalistas franceses, los victorianos y edwardianos de la isla. Lo que no varía es el mantenimiento del orden estético según el cual los valores enunciativos rigen y estructuran la novela, mientras los poéticos —ya deriven de la situación o del lenguaje intencionadamente poético— se entrelazan e imbrican con la trama rectora, le imprimen su rasgo específicamente «literario».

Se trata aquí de coexistencia, no de fusión de lo narrativo y lo poético; sustancias en esencia extrañas, no

más que análogas en cuanto se formulan dentro de un idioma común (y aun así, apenas común en las coincidencias lógicas, significativas), lo enunciativo y lo poético sólo alcanzan a articularse eficazmente para un logro estético si el talento del novelista se muestra capaz de resolver las fricciones y las intolerancias. La variedad posible en la dosificación y la yuxtaposición es lo que matiza de manera prodigiosa el itinerario histórico de la novela y obliga a considerar la obra de cada gran novelista como un mundo cerrado y concluido, con clima, legislación, costumbres y bellas artes propias y singulares. Limitándonos a distinguir el predominio de uno de los dos factores expresivos, cabe por ejemplo señalar en Stendhal un estilo enunciativo, mostrar cómo la atmósfera poética de *Le Rouge et le Noir* y de *La Chartreuse de Parme* emana de las oposiciones, los desarrollos psicológicos, la entera dialéctica del sentimiento, la *situación*, sin que a Beyle le sea preciso tropo alguno (de los que por otra parte no se priva) para lograr estéticamente una novela; se puede desmontar flor a flor la enredadera verbal de *Don Segundo Sombra* hasta dejar al desnudo la reja con sus líneas narrativas, simple esquema que se alza a lo novelesco por una vehemencia lírica del lenguaje sumado al aura poética de los tipos y las situaciones*. Buena parte de la montaña crítica en torno a la novela procede de este desmontaje siempre pródigo en descubrimientos y variedades; lo que no se había denunciado hasta nuestro tiempo —y en abierta postura antagónica— era la superestructura estética que codificaba, liviana pero inflexiblemente, la arquitectura novelesca.

Mas he aquí que tal orden ha dejado de merecer la confianza del escritor característico de las tres últimas décadas, e importa mostrar ya cómo se nos propone en la etapa moderna de la novela el *modus vivendi* de lo enunciativo y lo poético, para ver con más claridad el

* Como, al principio, la actitud de Sombra frente al tape borracho.

brusco desacuerdo interno que estalla en la novela, la ruptura de la alternancia y la «entente cordiale» que el talento novelístico obtenía y empleaba.

La agresión no parte simultáneamente de ambos elementos. Demasiado pasivo es en sí el uso enunciativo del lenguaje para irritarse contra su hermano poético. El innato sometimiento al objeto que mienta (por lo menos su voluntad de sometimiento) lo aleja más y más de toda autonomía, lo reduce crecientemente a una función instrumental. Es el elemento poético el que de pronto se agita en ciertas novelas contemporáneas y muestra creciente voluntad imperialista, asume contra el canon tradicional una función rectora en la novela, procura desalojar el elemento enunciativo que gobernaba en la ciudad literaria. Lo poético irrumpe en la novela porque ahora la novela será una instancia de lo poético; porque la dicotomía fondo y forma marcha hacia su anulación, *desde que la poesía es, como la música, su forma.* Hallamos ya concretamente dado el tránsito; el orden estético cae porque el escritor no acepta otra posibilidad de creación que la de orden poético.

En el tiempo en que ambos modos del lenguaje se toleraban por obra del novelista conciliador, la función del uso poético del verbo fincaba en el ornamento, la *appogiatura*, el *pathos* complementario de ciertas situaciones narrativas. Poesía habitualmente análoga a la del verso clásico y romántico no excepcional: metáfora, simbología de ámbito muy limitado, antes refuerzo que sustancia autónoma*. Ejemplifiquémosla al pasar con un párrafo cualquiera de novela del siglo XIX:

* ¿Como no incurrir aquí en evidente injusticia si se piensa en la carga poética de la obra de los grandes novelistas tradicionales? Cada obra de Vigny, Balzac, Flaubert, Meredith... Pero forzaríamos la verdad al suponer que esa poesía era concitada por sus creadores; más cierto es insistir en que lo poético se da con y en ciertas situaciones novelescas y su resolución narrativa; tal aura poética no constituía jamás razón determinante de la obra; prueba de ello es que un Vigny y un Meredith escriben aparte y con deliberación sus poemas, donde intencionalmente suscitan el valor-Poesía.

«Sur cette longue bande de broussailles et de gazon secouée, eût-on dit, par des sursauts de volcan, les rocs tombés semblaient les ruines d'une grande cité disparue qui regardait autrefois l'Océan, dominée elle-même par la muraille blanche et sans fin de la falaise.» (Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*).

En su forma extrema, la taracea se vuelve preciosista, como en los más tópicos pasajes de los Goncourt; es ya el *style artiste*, totalmente sometido a lo estético, del que da idea este fragmento de *Les Frères Zemganno* de Edmond de Goncourt:

«Le bleu du ciel était devenu tout pâle, presque incolore, avec un peu de jaune à l'Ouest, un peu de rouge à l'Est, et quelques nuages allongés d'un brun foncé zébraient le zénith comme de lames de bronze. De ce ciel défaillant tombait, imperceptiblement, ce voile grisâtre qui dans le jour encore existant apporte l'incertitude à l'apparence des choses, les fait douteuses et vagues, noie les formes et les contours de la nature qui s'endort dans l'effacement du crépuscule: cette triste et douce et insensible agonie de la vie de la lumière.»

Poesía plástica, al modo parnasiano: auxiliar cromático, paleta de sutil notación sensible y espiritual. Exigíase del uso poético de la lengua —y en su forma más fina y quintaesenciada— una adecuada *puesta en ambiente*; en el promedio de la novela tradicional, el orden poético cumplía función análoga a la que en nuestros días alcanza la música de fondo en las películas —y en algunos casos la metáfora visual, el fotomontaje, la sobreimpresión y la esfumadura.

Iniciada la rebelión, el rechazo de lo enunciativo se manifiesta antes estética que poéticamente, con la «novela de arte» al modo de *Le Vergine delle Rocce*; el principio del siglo muestra una voluntad de dominio estético sobre las razones enunciativas que fundamentaban tradicionalmente la novela. Por eso el rebelde de la tercera década encuentra ya minada la muralla; bastará que renuncie a mediatizar estéticamente una situación

novelesca de orden poético, y que prefiera adherir con una formulación *solamente poética*, superando la falsa síntesis fondo-forma. La «novela de arte» tendía con timidez a presentar situaciones no tópicamente novelescas, colindantes ya con las motivaciones poemáticas, pero las desnaturalizaba al informarlas, sin atreverse a quebrar la síntesis tradicional, y apenas enfatizando el lenguaje metafórico a costa del enunciativo. La fatiga que se experimenta hoy al leer ese género de novela deriva principalmente de la inadecuación que muestra entre las intenciones y los medios.

Frente a ello, el escritor rebelde da el paso definitivo, y el reclamo de un lenguaje solamente poético prueba que su mundo novelesco es ya sólo poesía, un mundo donde se continúa relatando (como relata Pablo Neruda un episodio perfectamente novelesco en *El Habitante y su Esperanza*, sólo denominable novela por razones escolares) y se cumplen accidentes, destinos y situaciones complejísimas, todo ello dentro de una visión poética que comporta, natural y necesariamente, *el lenguaje que es la situación.* Y así esta novela en la que lo enunciativo lógico se ve reemplazado por lo enunciativo poético, en que la síntesis estética de una situación con dos usos del lenguaje resulta superada por el hecho poético libre de mecanismos dialécticos, se ofrece como una imagen continua, un desarrollo en el que sólo el desfallecimiento del novelista mostrará la recidiva del lenguaje enunciativo —revelador a la vez del ingreso de una situación no poética y reductible por tanto a una formulación mediatizada.

Mas seguir hablando de «novela» carece ya de sentido en este punto. Nada queda —adherencias formales, a lo sumo— del mecanismo rector de la novela tradicional. *El paso del orden estético al poético entraña y significa la liquidación del distingo genérico Novela-Poema.* No es inútil recordar que el teatro ha sido la avanzada de la poesía en campos genéricamente reservados a la novela moderna; Sófocles y Shakespeare abordan el problema de manifestar poéticamente situaciones que más tarde el novelis-

ta hará suyas. Sin temor al anacronismo, se debe afirmar que un Shakespeare se adelanta a arrebatar el material de los novelistas del porvenir. Hamlet desembocará más tarde en Adolphe, Werther, Julien Sorel y Frédéric Moreau. *Hamlet* es una novela intuida poéticamente; allí los capítulos prosaicos se reducen a nexos, eslabones que tornan inteligible —mejor: aprehensible— la situación; el resto es formulación poética incesante.

Sólo el genio puede fusionar hasta tal punto sustancias tradicionalmente alógenas por falsa y parcelada visión de la realidad. De ahí que la tragedia y toda poesía dramática declinen con la aparición de la novela, que opera una cómoda partición de las aguas, entrega el material esencialmente poético al lírico y se reserva la visión enunciativa del mundo. El nuevo avance del daimón poético cumplido en nuestro siglo no debe ser entendido sin embargo como un retorno a la indiferenciación entre novelesco y poético que se daba en la tragedia y la narración épica. Aún entonces, y sin claridad preceptiva suficiente, el escritor advertía las diferencias entre la enunciación discursiva y racionalizada, y la expresión poética dramática o lírica. En nuestro tiempo se concibe la obra como una manifestación poética *total*, que abraza simultáneamente formas aparentes como el poema, el teatro, la narración. Hay un estado de intuición para el cual la realidad, sea cual fuere, sólo puede formularse poéticamente, dentro de modos poemáticos, narrativos, dramáticos: y eso porque la realidad, sea cual fuere, sólo se revela poéticamente.

Abolida la frontera preceptiva de lo poemático y lo novelesco, sólo un prejuicio que no es ni será fácil superar (máxime cuando las corrientes genéricas tradicionales continúan imperturbables y se cumplen en manifiesta mayoría) impide reunir en una sola concepción espiritual y verbal empresas en apariencia tan disímiles como *The Waves*, *Duineser Elegien*, *Sobre los Ángeles*, *Nadja*, *Der Prozess*, *Residencia en la Tierra*, *Ulysses* y *Der Tod des Vergil*.

VII. Muerte de Antonin Artaud (1948)