

Breton-Cortázar: el viajero accidentado

Andrés MORA

Pontificia Universidad Javeriana

zaurberbeg@gmail.com

Resumen

Este trabajo abarca las afinidades entre Breton y Cortázar respecto a la errancia fantasmal del caminante a través de París. Esto es: la configuración de un París-laberinto en beneficio de una accidentalidad en la calle. Una errancia contraria a la inercia de un orden social profano erigido en la seguridad.

Palabras clave: París-laberinto. Errancia. Caminante. Accidente.

Résumé

Cet article étudie les correspondances entre Breton et Cortázar sur l'errance fantomatique du promeneur à travers Paris. C'est-à-dire: la configuration d'un Paris-labyrinthe en faveur des accidents dans les rues. Une promenade contraire de l'inertie d'un ordre de vie profane fondée sur la sécurité.

Mots clé: Paris-labyrinthe. Errance. Promeneur. Accident.

Abstract

This work studies the affinities between Breton and Cortázar about the wandering of the walker through Paris. That is: the setting of a Paris-labyrinth for accidents on the streets. A wandering opposite to the inertia of a profane life order founded on safety.

Key words: Paris-labyrinth. Wandering. Walker. Accident.

Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force.
Il va de la vie à la mort [...]. Il suffit de fermer les yeux.
C'est de l'autre côté de la vie (Céline, 1952: 5).

1. Del orden profano y las aldabas invisibles

En *Les mots*, Sartre (1964: 193) evoca una anécdota de Giacometti: erraba por las calles sin rumbo. También en las calles se mitigaba el hundimiento moral de la guerra. En los años cincuenta las calles de París eran las mismas: asfalto, tránsito, peatones. Simplemente pervivía el orden racional. Pero un día Giacometti fue atropellado, y estaba feliz, dijo a Sartre, porque por fin le había ocurrido algo.

Sartre evoca esta historia porque señalaba una actitud que, sin ser la suya, comprendía: no hay gratuidad en la voluntad de un peatón que sortea su suerte a la calle para favorecerse de un accidente. A veces, alude Cortázar en *Rayuela* (1963), la realidad se impone; como si la existencia sufriese una constricción o se la traslapara. Y ninguna inquietud lo indica cuando se la suplanta por la inercia de una vida racional amparada en el ritmo *normal* de «un orden cerrado» (2003: 559). Luego cualquier refugio es útil para encubrir el cautiverio y la rutina. En parte se ha desistido; se sigue una vida regular, se favorece un espacio cerrado, aunque nada lo justifique. Puede referirse aquí que se obra como Haller en *Der Steppenwolf*: los muros de la ciudad le son iguales salvo aquel que, en su errar nocturno, le sugiere transfigurarlos en pasaje sin saber cómo o por qué: «TEATRO MÁGICO [...] LA ENTRADA CUESTA LA RAZÓN¹» (Hesse, 2004: 125). Pero Haller no avanza porque el cerrojo es su razón. Luego, no puede ver la aldaba del pasaje.

En gran medida, el problema de Oliveira en *Rayuela* no desemeja del de Haller (el hombre encerrado en un mundo logoforme): no consigue ver de otro modo. Oliveira es un hombre daltónico, no distingue el color de las cosas: está asfixiado por el orden profano (racional y preceptivo)². En un punto de su decaimiento, su mirada «euclidiana» ha trocado las cosas en acromatismo (Cortázar, 2003:152). Pero en la medida que se sabe encerrado cada vez que descolora el mundo, sabe otra cosa: intuye que los pasos que lo arrastran por la noche de París insinúan un desvío donde se manifiestan aldabas invisibles que disipan los muros: que ofuscan la consciencia al abrir, dice Cortázar, otras «mostraciones» de realidad (González Bermejo, 1978: 65).

¹ Cursiva y mayúsculas en citas en los originales. Aquí, la imagen de Haller ante el muro ilustra mejor el sentido del desmoronamiento espiritual de una persona por la razón en Cortázar. Esta mirada y el muro occidental que erige se refiere mejor en *Libro de Manuel*: «Admitamos que esta gente está ahí [...] delante de la pared de ladrillos. [...] Porque-las-paredes-de-ladrillos-no-se-levantan [...] porque sospechan lo que puede haber del otro lado [...] y yo juntaré tanta cosa para imaginar una posible salida del hombre a través de los ladrillos» (Cortázar, 2004a: 20-22).

² Para Caillois (1950: 74) «Le profane est le monde de l'aisance et de la sécurité».

En el fondo, Cortázar expresa, a través del cansancio de Oliveira, que una vida desencaminada del mito enferma. A ese punto, el único umbral es la defeción: de la seguridad que encubre el *quieta non movere* se ha hecho un principio de vida. La existencia, vista de ese modo, ha dejado de ser la existencia. Se trata de un existir a cortapisas. Aquí la posición de Cortázar y Breton fue una: emplazarse en ese orden o instar por el accidente.

A profundidad, la oposición común de ambos fue contra el orden profano: «Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie *réelle* s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd» (Breton, 1988: 311). Rechazar un medio que se enjuicia como sujeción a la servidumbre era común en los dos. En rigor, que los caminos de dicho orden desencadenan, nota Cortázar, la «hidropesía mental» que sufre una persona como Oliveira (González Bermejo, 1978: 53). En ambos la oposición a ese orden empezaba por la libertad que atribuían a las imprevisiones de la calle: «Chaque nuit, je laissais grande ouverte la porte de la chambre que j'occupais à l'hôtel dans l'espoir de m'éveiller enfin au côté d'une compagne que je n'eusse pas choisie» (Breton, 1988: 196). Si la puerta «deja entrar o no a un visitante que vendrá o ya vino» (Cortázar, 1983: 71), si no acontecía en la calle, el accidente sobrevendría de ella. Breton y Cortázar estimaron que no se captan aldabas sin hender pórticos, ello es, sin negar los muros epistémicos que las ocultan. Las palabras de Breton (1999: 372) tras la segunda guerra resumen este problema: «Où que nous soyons condamnés à vivre, nous ne sommes, du reste, pas totalement limités au paysage de notre fenêtre».

En 1920 (como en 1952) París se sobreponía a la guerra. Mas el fin de esta también suponía un enrolamiento en la misma vida regresiva que la precedió. Renuencia despertaba esta en aquellos para quienes las calles de París ocultaban el sustrato que la convertiría en el lugar de señuelos que luego acecharía Cortázar. Para Breton y Cortázar la salida estaba en las calles: la búsqueda de una desorientación que desembocaba en la ciudad nocturna. Bastaba ir tras *les pas perdus* para afrontar «le vent de l'éventuel» (Breton, 1988: 196). Solo querían una sinecura lo bastante liviana para no asfixiarse³; una ruta alterna que contrarrestara la seguridad del orden racional: poder vagar por la ciudad a la espera de ser arrollados en algún lugar geométrico donde concatenaban los accidentes (fig. 1).

³ Ambos desdeñaban trabajar. «ET GUERRE AU TRAVAIL» (Breton: 1988: 1541). Ello es, «la alegría barata y sucia del trabajo y el sudor de la frente y las vacaciones pagas» (Cortázar, 2003: 692). El accidente no existe sino a costa de este. No al grado que pagó Breton por sus ideas, dice Cortázar (2000a: 904): «toda mención del trabajo me estremece».



Fig. 1. «La voiture renversée» (J. Champroux, 1929). *La révolution surréaliste* 12.
[<http://www.andrebretton.fr>].

2. Atajo y treta

En un espacio donde la existencia no es experiencia se crea un atajo, una ruta que desvíe del medio restringido a la inexperiencia. Esta clase de amparo alentó contra el vacío de ambas guerras: «el horror del “afuera” donde estaba esperando la nada» (Cortázar, 2000b: 1598). Esta tentativa incluía un lugar extraño. Como si toda senda íntima se vislumbrara a la sombra de la calle: como si fuese una reserva o confianza de París. Luego, surge un paso donde la exploración interior de un ser encerrado como Oliveira y París se entrecruzan (Ottinger, 2002). Al repasar el accidente de Giacometti se advierte la confluencia de dos sendas: las del inconsciente y las parisinas. No lo hubiese considerado un accidente afortunado sin haber enmarañado la ciudad: leer un espacio incierto, el colisionar con algo que esta confería. En una palabra, sin haberle otorgado una existencia recóndita (Caillouis, 1972). Luego, lo que entraña el espacio de *Nadja* (1928) y *Rayuela* es una respuesta a la inercia y el desamparo mortífero de la inexperiencia: la inexperiencia que lesiona a Oliveira. Espacio bajo cuyo entramado circula un París-arcano desconcertante que Breton insinuó, al que Cortázar asoma y con el cual es posible discernir la transfiguración que cobra la ciudad en *Rayuela* como lugar incógnito de los accidentes urbanos.

Una ciudad desconcierta al ser cifrada (Stierle, 2001). Se *mueve* y *atrae* cuando se aprecia como enigma. Mas es enigmática en tanto sus lugares se atisban como lugar de refugio en la interiorización de un ser errante. Sin este magnetismo este no sentiría ninguna necesidad de extraviarse. Esto es: de «descentrarse» en ella (Cortázar, 2003: 607). Por ello el atajo que busca Oliveira es esquivar y extrañeza: y solo existe en tanto «ex-orbitado» (Cortázar, 2010: 40). Este «exorbitarse» es un salirse y señala que no hay choque ambulatorio sin un espíritu pedestre *aparte* de la razón profana.

Oliveira sabe que sin esquivar no hay salida: la existencia irremediabilmente se cancela. La treta contra el mundo profano es el desvío. Por ello, la captación que el

alma errante se impone a profundidad en Breton y Cortázar brota de la angustia: es un atajo ante el mundo logoforme, osificado por verdades apodícticas, milenarias; atajo a contrapelo de la visión panlógica profana. Al caminar bajo el peso de su cabeza Oliveira solo avanza contra el curso trazado: la vía «fácil de la geometría con que pretende ordenarse nuestra vida de occidentales: Eje, centro» (Cortázar, 2003: 138).

En la extrañeza Oliveira va a la deriva. Es cierto que procura curar la «hidropesía» que lo cerca en el vaivén callejero (Cortázar, 2003: 362), esa vida emparedada por la invidencia laboriosa y amonedada del mundo; la ofuscación bajo la cual se extirpa todo juego peligroso de la vida. En boca de Cortázar (2003: 620), Oliveira sobrelleva la pesadumbre de saberse alineado en un «callejón sin salida» que encauzó el existir hacia una ensenada. Se trata de un hombre acuciado que transita por un mundo, en riesgo de no haber vivido. Este ritmo de vida, severamente denunciado en *Rayuela*, solo impele a Oliveira a trasgredir. Una vez asume esta trasgresión como desviación ha conjurado en su memoria el atajo y la treta contra ese mundo: el rodeo del *promeneur surréaliste* que le *advierte* París.

El desvío de Oliveira es, en rigor, un itinerario de trasgresión: intento de morir a un callejón histórico. La irrupción nocturna en lugares lóbregos de París simboliza esta consumación⁴. Luego que para Cortázar el *sentido* del desvío halle su clave en la accidentalidad del *promeneur*. En París, pese al sentir existencialista, Cortázar se convencía de que aún se insinuaba, subrepticamente, una salida. Las vías seguían siendo venales, mas el alma errante las contrarrestaba acechando con cautela el accidente que le adjudicaba la vida.

3. Sombra y laberinto

En relación a un desvío podría citarse: «hay caminos medio ocultos por la maleza, que cesan bruscamente en lo no hollado [...] caminos que se pierden en [un] bosque» (Heidegger, 1996: 9). El ser errante sabría perderse en ellos si el mundo no los extirpara. Al margen de ellos la existencia solo reclama ser escarificada: se asfixia. Lo que fuera *terra incognita* –dice Cortázar (González Bermejo, 1978: 72)– desaparece, esquilmada por el orden moderno: todo sedimento mágico es arrancado al disecionar la vida. Horacio Oliveira *viaja* a sabiendas de que el mundo quimérico ha desaparecido.

Mitigar este mal, «le néant actif que constitue le profane» (Caillois, 1950: 75) es lo que se procura en *la cercanía* del epicentro que es París en *Nadja* y *Rayuela*. La celeridad de los días –bajo la justificación de una ocupación– no afirma una experiencia, la rebate como inanidad. Por ello, en Cortázar París resiste como laberinto um-

⁴ Esta trasgresión contra la muerte que cerca la vida alcanza su ápice en el desvío análogo que Andrés, en *Libro de Manuel*, busca en la noche de París: la consumación termina de cara al cementerio de Montmartre (Cortázar, 2004a: 243-267).

broso⁵; ello es, ahondar en la ciudad nocturna era hollar en una lobreguez vial: cada ruta y cada paraje como un espacio sombreado en pro de una «fractura» del orden profano (Cortázar, 1983: 41).

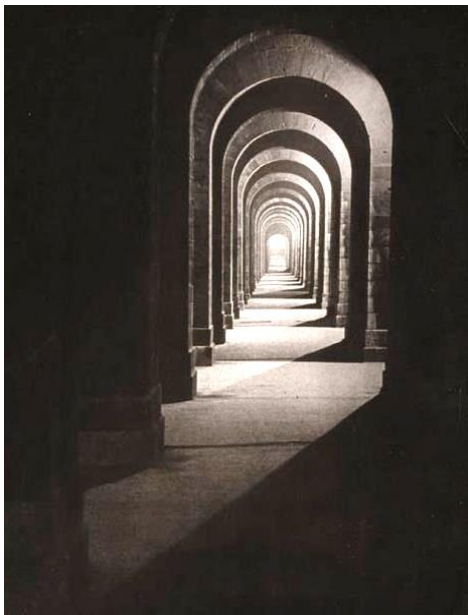


Fig. 2. «Le Viaduc d'auteuil» (Brassaï, 1932)
[<http://www.photo.rmn.fr>].

violentemente: se instala, «en una instancia de descolocación», dentro de un laberinto (Cortázar, 1983: 41). Confiaba Cortázar: «mientras me habite la certeza de que [*algo*] puede ocurrirme no todo está perdido» (1986: 56). Se trata de un noctambular delirante, un avance sonámbulo donde las vías irracionales serán el mejor sismógrafo para un viandante que buscaba accidentarse.

4. El fantôme en el laberinto

Al llegar a París, Man Ray fue recibido por Duchamp. Esa noche este lo llevó al Passage de l'Opéra. Breton y sus compañeros lo recibieron. Tras cenar callejaron. Al avanzar por Montparnasse, Soupault ingresó en un portal; luego se retiró, negando con la cabeza al grupo. Volvió a llamar en otro lado, repitiéndolo en otras partes. «Al ver la perplejidad de Man Ray, alguien le dijo que lo que Soupault hacía era preguntar si allí vivía un tal Soupault» y no hallaba respuesta (Lottman, 2003: 9). Su desconcierto partía de la seriedad con que aquel lo hacía: el *promeneur* se buscaba en los

Ahora, el interior de un laberinto umbroso supone peligro: la conmoción y la alarma de converger con un *acierto* inminente. En suma, bajo la sombra y la nocturnidad Oliveira puede tropezar con lo inesperado. En virtud de ello, cuando París es umbría metamorfosea en dédalo (fig. 2). La convergencia de Breton y Cortázar es la misma: París-noche-dédalo, pórtico de un mismo dominio: una zona de sombras que embosca desprevénidamente. Aquí, la persuasión de ambos estribó en husmear al interior de la calle. A la vera del azar oscurece; los cruces pierden su señalamiento. Luego, precaución y advertencia desaparecían.

Si se observa en detalle, en este estado errático y umbroso Oliveira es empujado

⁵ La situación en la segunda posguerra no era grata a Cortázar. Por ello no acotaba el laberinto a entreguerras. De aquí las reflexiones de Oliveira (2003: 229 y 614-615): «en las manos anacrónicamente *Êtes vous fous?* de René Crevel, con en la memoria todo el surrealismo [...] el signo de Antonin Artaud»; «Hasta hace unos veinte años había la gran respuesta: [...]. Visión poética del mundo [...]. Pero después de la última guerra, te habrás dado cuenta de que se acabó». Una impresión similar distanciaba a Breton de Sartre, aunque lo admirase.

lugares habitados que rondaba, lugares que, con más claridad, pueden llamarse *haunted places*.

La aparición que esperaba Soupault era un *phantasma*: se representaba la ilusión de una presencia inaudita; una aparición, por lo demás, hallazgo de un continuo rondar. Ahora, lo que busca Oliveira al cantonear es lo mismo que Soupault. Y para ambos no era posible por vías sensatas. Por ello, cuando Cortázar alude al *fantôme* refiere la ronda de un ser sonámbulo: un paseante que se desliza como fantasma. El *promeneur* sonámbulo avanza a boca de noche. Si el trayecto es lóbrego el paseante es noctámbulo: circulando espectralmente todo lo que captase el ojo irrumpía, siente Oliveira, como «paravisiones» (Cortázar, 2003: 568).

La ronda noctámbula de este caminante era un internamiento psíquico. Cortázar, como Breton, convenía que el ojo del *fantôme* opera inconscientemente. Aquí es relevante retrotraer con brevedad lo que este llamó *champs magnétiques*: no imaginaba aún que el flujo inconsciente hallaría en el dédalo-París un espacio onírico, vías libres para una errancia indeliberada. En otras palabras, que el sentido espectral conduce en el dédalo. Con aquel el descenso en el laberinto mental se extendía al atravesar la ciudad, una vez el fantasma se «interna» en cada ronda (Cortázar, 2003: 607). Recorrer la calle es ahora abrir esclusas mentales. De ahí la imagen de Hugo que toman ambos para ilustrar el despiste fantasmal: la calle como «*bouche d'ombre*», una región de sombras (Cortázar, 1983: 113).

El campo subconsciente que Breton sondeaba en 1924 ocupó la calle. La «*Entrée des médiums*» que nombra en *Les pas perdus* (1924) es una premonición del París dedálico de Oliveira: el deslizamiento hipnótico ensanchó el área de perturbación de la ciudad. Aquí es pertinente lo que vio Cortázar (2006b: 60) en el laberinto minoico de *Los reyes* (1949): el minotauro es mítico. Se resguarda en su reino de la tiranía te-seica (la razón profana). Matarlo es inhabilitar su reino; lo esencial es entrar en el reino de «enigmas dedálicos» donde el caminante «no sabe mirar [...], ve sus sueños» (2006b: 29)⁶. Con claridad, el laberinto no entrama accidentes si no se advierte ni recorre con la ilusión. De acuerdo con esto, podemos indicar que la imagen del fantasma pedestre es la de un ojo andante cruzando la ciudad (fig. 3 y 4):

⁶ En el laberinto de *Los Reyes* Cortázar alude a Ariadna (la mujer que es *Nadja* y será Lucía en *Rayuela*).

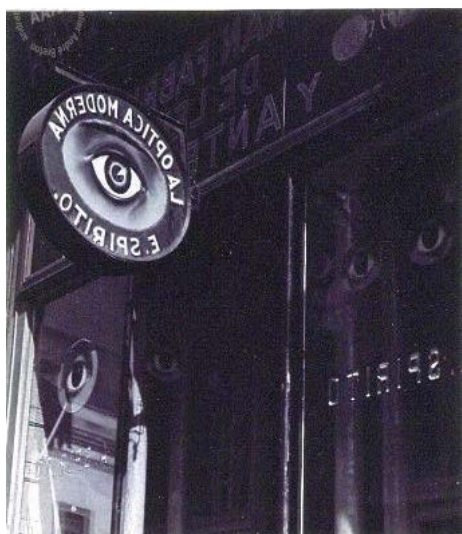


Fig. 3. *Parabole optique* (Manuel Álvarez Bravo, 1934). Montaje sobre cartón obsequiado a Breton.
[<http://www.andrebretton.fr>]



Fig. 4. *Le monde poetique II* (René Magritte, 1937). Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm.
[<http://www.superstock.com>]

En 1924 Breton (1992: 267) conjeturaba sobre este reino: «*Sans fil* [...] L'âme sans peur s'enfonce dans un pays sans issue [...] On y va sans but [...] Je contemple enfin la beauté sans voiles [...] Nul ne peut fermer la porte sans gonds». A diferencia de Breton, Cortázar (2003: 449) sabe que el desasosiego y pesimismo de Oliveira se alimenta de la ausencia del hilo que evoca el reino: «El hilo sisal para construir con sus fibras un delicado laberinto [...] una realidad abierta y porosa».

Una vez Oliveira ambula es *fantôme*: el entorno es fantástico. Se halla dentro del laberinto: puede presenciar la eclosión del mundo invisible. Ha adquirido lo que Breton llamó *La clé des champs*. Medita Oliveira: el hallazgo de un «hilo», o sea, de «los piolines de fuga» o cordeles dispuestos de boca a «un laberinto de calles» para emboscarse en un mundo accidental de pánicos insospechados (Cortázar, 2003: 213, 206 y 158).

En parte, puede estimarse que Cortázar tanteó más esa llave, las instancias mentales a las que conducía. La frase de Breton (1932: 50), «L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel», era un hábito en Cortázar. La noche insinuaba un paso, promovía la incursión fantasmal. Entonces andaba tarde para retrasar el retorno a casa.

La noche, creía, traía apariencias, hendía en la invisibilidad (Cortázar, 1983: 113). Por ello que lo que avistara fuera real. Para Cortázar siempre se trató de una entrada: traspasar y descorrer el velo que evocaba Breton. De ahí el símil de sus paseos con los cuadros de Delvaux: una estantigua (procesión de fantasmas) atravesando una ciudad dormida (Cortázar, 2010: 201-09)⁷.

⁷ Cortázar (1996: 155-157) recorría una ciudad onírica: «La semana pasada bajé a la ciudad [...] con ello me quiero referir a lo que ocurre en el sueño [...] estuve de nuevo en ella y descubrí otro pedazo

Puede decirse que para ambos la llave del laberinto era inasequible a la consciencia: estaba vedada al pensamiento direccionado. Así, el ser fantasmal estaba en la confusión ambulatoria pues en un universo minoico de «fuerzas habitantes» (Cortázar, 2003: 524) se extrañaba en un recorrido vertiginoso⁸.

5. Pasaje del viajero

Cuando espacio mental y urbano se funden surge el París eventual: un circuito del flujo de pensamiento (Ottinger, 2002). París se ha ensanchado: su expansión es indeterminada. Las variantes para adentrarse y torcer son varias. En este extravío se desplazaba el *promeneur* fantasmal; en él Oliveira espera estar expuesto al accidente.

El peligro del fantasma errante en un área alegórica crece. Ahora está desconcertado, pues la «perception réelle de la ville» es posible (Hoyos, 2010: 17). En efecto, Oliveira atisba «lámparas invisibles» (Cortázar, 2003: 568). La visión lo deslumbra. Cada calle se vuelve signo, sus aconteceres señales, un portón, una estatua emplazada, cifras de una zona pasmosa. Así, la dilucidación del París-invisible es un *suceso* aleatorio y espantadizo en tanto sobrecoge. En esta «zona inimaginable» (Cortázar, 2003: 180) el París de *Rayuela* es un criptograma, una autovía sibilina donde Oliveira se descuida; avanza para descifrar los anzuelos que lo pueden entrapar.

El *viaje* de entreguerras fue un aviso para Cortázar, lo supo vital. Por ello la errancia delirante es un señuelo para Oliveira. Por este motivo lee *Êtes vous fous* de Crevel (2003: 229). En Cortázar el viaje no podía cesar. Era de orden existencial: en ese viaje Oliveira puede librarse de su cabeza. Sabe que lo puede curar. Es en la turbación del viandante en el «ajedrez infinito» que es París, tras «los signos de la noche», donde topa con sí mismo (Cortázar, 2003: 655 y 145).



Fig. 5. *Palais Idéal du Facteur Ferdinand Cheval* (Denise Bellon, 1930) [<http://www.andrebretton.fr>].

[...] tengo un mapa [...] al cual voy agregando las nuevas zonas, los nuevos barrios [...] es una ciudad en la cual nunca he estado en esta vida despierto, no conozco ninguna [...] que se parezca a esta». Al respecto, era para ambos el *Palais idéal* del cartero Cheval uno de los más bellos monumentos a una ciudad accidental (fig. 5).

⁸ El mejor captador de fantasmas para Cortázar es el gato (su animal totémico). Caza de noche, atrapa un desplazamiento en detalle: ve «un fantasma matinal». «Pobre animalito, mirando lo que todavía no sabemos ver» (Alazraki, 1994: 264). Sobre la detección de estos por su gato ver (Cortázar, 1983: 69).



Fig. 6. *Passage de l'Opéra. Galerie de l'Horloge.*
(Charles Marville, 1868), 35,7 x 26,5 cm.
[<http://metmuseum.org>].

enigmáticas. En suma, era un desencadenamiento visionario. De esta forma, el *promeneur* que es Oliveira se halla fuera de órbita: vive «El sentimiento de no estar del todo» (Cortázar, 1983: 32). En la calle, medita Oliveira, solo la locura encerraba. De aquí que el Passage de l'Opéra fuera en 1926 un portal surreal. Al oscurecer, París despertaba. Todo es extrañeza, todo *arrastra*. De improviso, en un recodo, el brujuleo *transporta* al caminante, revelando que lo excepcional permea lo real al abrir «las verdaderas puertas» (Cortázar, 2003: 234). Sin duda, el *passage* insinuaba un viaje cardinal: era boleto de ida a un espacio prodigioso (fig. 6). Ese pase que no toma una mente «cartesiana» por cordura (Cortázar, 2003: 621): «ESTA NOCHE [...] TEATRO MÁGICO –SOLO PARA LOCOS–. LA ENTRADA CUESTA LA RAZÓN. NO PARA CUALQUIERA» (Hesse, 2004: 125).

Cuando el lugar en que se vive se quiere contingencia no lo favorece la cordura. Poco acomete allí donde los caminos traducen la necesidad de seguridad y equilibrio; cuando esas necesidades, trazadas como destino, son incompatibles con la conmoción de existir. Luego el viajero errante que es Oliveira no halla contingencia sin las sinuosidades de una fuga a contracorriente. De esta suerte, la exhortación de Breton en 1924 fue primordial (1988: 263): «Lâchez tout [...] Lâchez vos espérances et vos craintes [...] Lâchez au besoin une vie aisée [...] Partez sur les routes» (fig. 7).

Al entrar en la noche Oliveira ve; mas a la vez que el ojo-radar hurga y una pulsión lo impele, asoma donde presente algo, en ciertos territorios elegidos por su imantación, lugares propicios como epicentro sísmico donde acaecían, dice Cortázar, «concatenaciones instantáneas [y] vertiginosas» (González, 65-67). Estos lugares, de repente inciertos, son *haunted places* o perímetros de concurrencias, o sea, *passages*. La visión de estos sugería a Cortázar una embocadura quimérica. No faltaba cruzarlo para que en virtud de su visión las inmediaciones se alteraran; en palabras de Cortázar, «se descolocaban». En un instante, un claro desocultaba las fachadas. Una entrevisión efímera abría espacios parapsicológicos, mostraciones

6. Los accidentes surrealistas

En marzo de 1924, Éluard desapareció. Entregó su libro *Mourir de ne pas mourir* a Breton y partió dejando una nota con amenaza para quien lo siguiese. Desapareció por seis meses. Solo había ejecutado la exhortación de este. En mayo Breton y sus compañeros lo imitaron. Eligieron un punto al azar en el mapa (Blois). Al llegar siguieron a pie, los altos serían para comer y dormir, el fin la falta de itinerario. El paso ambulante favoreció la desorientación. La fatiga obnubiló el entorno atrayendo un número mayor de «fantasmas desconcertantes» (Polizzotti, 2009: 200-202). En un baño de fonda Breton halló una cucaracha extraña. Tras esta alucinación el viaje terminó luego de diez días ambulatorios.

Mientras Breton (1988: 689) escribía en su piso, entre los cabarets L'enfer y Le Ciel, sentía lo estéril de la vida discursiva: «La vie es autre que ce qu'on écrit». Muchas cosas eran palabreo, *lettre morte*. Mas este desengaño era benéfico. Poco vinculaba la poesía a la literatura: «La littérature [...] qu'elle soit tournée vers le monde externe ou se targue d'introspection, selon moi nous entretient de sornettes; l'autre [la poésie] est toute aventure intérieure et cette aventure est la seule qui m'intéresse» (Breton, 1970: 211). Aquí es sustancial oír a Oliveira: se había «preguntado por qué odiaba Morelli la literatura [...] Lo que el libro contaba no servía de nada [...] porque simplemente estaba contado, era literatura» (Cortázar, 2003: 716). La poesía conjuraba afuera, en Le Pont Neuf, La Place Dauphine, La Porte Saint-Denis, en un «zaguán donde no había nada» (Cortázar, 2003: 146). Se manifestaba provocando estremecimientos fortuitos, en el pánico que confería un accidente vitalmente petrificante.

Para favorecer el curso imprevisto de aconteceres se creó el Bureau de recherches surréalistes. Abrió en octubre de 1924, en el nº 5 de la calle Grenelle. Este territorio revelaba la tensión por lo incidental: alguien o algo arribaría trastornando el día. El 15 de diciembre se registra en el libro de efemérides: «visita de la señorita Lise Meyer». Al partir esta dejó uno de sus guantes como tarjeta de visita. Días después llegó al Bureau un guante bronceo. Breton siempre lo conservó (Polizzotti, 2009: 228). Puede decirse que este guante simboliza el sentido de un episodio petrificante: la proximidad de un acontecer que dispensa, súbitamente, una alegría pánica. Por esto, el «maravilloso azar» al que fía Oliveira la suerte de sus días es de naturaleza fulminante: siempre pasaría algo (Cortázar, 2003: 532). En este sentido París propiciaba las redes



Fig. 7. Le ruisseau serpente. Brassai (1932)
[<http://www.photo.rmn.fr>]

ocurrentes hacia zonas de accidentalidad⁹. La rue du Château era un paraje de concepciones inciertas; otorgaba al ojo del errante el azoramiento de captar una llave suspendida en la puerta (Polizzotti, 2009: 250): una entrada mágica irracional. Muchas veces nada presagiaba en el Bureau un choque afectivo. Entonces se provocaba en otros. Entrada la noche, Péret llamaba a la madre de Cocteau para comunicarle que su hijo había muerto en un accidente de automóvil (Polizzotti, 2009: 229) (fig. 8).



Fig. 8. *Avenue de l'Observatoire dans le brouillard* (Brassaï, 1937)
[<http://www.photo.rmn.fr>]

Exiguo es el movimiento de la existencia bajo un emplazamiento. Porque ese movimiento se libra como azar en quien lo descubre ausente en la colocación que sufre como opción o merced de vida. Luego, el sobresalto que busca Oliveira es vehemente: la invasión de un sentimiento que es impacto al «pararse *de golpe* en la calle» (Cortázar, 2003: 146). Lo incierto es un lugar ignoto en movimiento. Al despertar un día, apunta Breton (1992: 174), el espacio onírico había sugerido el desplazamiento a una lejanía: «Dans les régions de l'extrême Extrême-Nord, sous les lampes qui filent... erre, en t'attendant, Olga». El cebo era el temor de viajar a un paraje oculto que aparecía como enigma y que se ha estado acechando como dádiva de la casualidad. No había ninguna Olga, pero sería triste desmerecer la intimación de su presencia en ese Extremo-Norte. Triste era para Cortázar la parálisis que se le insuflaba a la vida. Muchas veces, al vagar, su inquietud mitigaba aquella: «¿no habría una mujer?» (Cortázar, 1983: 113). Esto es, la perturbación que descarría, la «coincidencia turbadora» de un percance: topar con «algo que ignoro y no quisiera encontrar». Tampoco había nadie; solo el ansia de un existir *en vilo*.

Con Breton y Cortázar toda errancia fue asombro: accidentalidad poética. Aquí es importante rescatar dos sucesos de *Un chien andalou* (1929) que dilucidan el trasfondo de las vías en que se mueve Oliveira en el París de *Rayuela*. Un ciclista recorre calles solitarias; de pronto cae sobre la acera justo bajo la ventana de una mujer que lo espía. Más adelante, una joven tropieza con una mano mutilada en una avenida. La policía retira la mano; la multitud desaparece, pero ella queda inmóvil, atónita como en una clase de embeleso inconsciente. Impávida, los coches la rozan hasta ser

⁹ En el 45 de la rue Blomet se situaban Miró, Leiris, Roland Tual y Georges Malkine; hacia el este, en el 15 de la rue du Château, Prévert, Tanguy y Duhamel (Polizzotti, 2009: 250).

embestida violentamente¹⁰. Ambos accidentes acarrear un descubrir en tanto respuesta simbólica en el deambular del errante. El hallazgo de Péret en México es el que mejor plasma estas incidencias pasmódicas. Al husmear en un paraje avistó una mano mutilada asomando entre un fardo de papel. Ese era –manifestó Péret emocionado– un lugar surrealista (Bradú, 1998: 20) (fig. 9).

Al respecto, es desconcertante la imagen que teje inconscientemente Oliveira en *Rayuela* y que resume la accidentalidad del viajero fantasmal: «Ese fantasma ahí, [...] muerto hace veinte años en un accidente de auto» (Cortázar, 2003:179).

Si la casualidad dispensaba una clase de mensaje encubierto al errante, se la entendía en relación al azar, «forme de manifestation de la nécessité» (Breton, 1992: 690), ello es, en el advenimiento de una eventualidad suscitada por la concatenación del medio exterior y el anhelo íntimo del errante. Por este motivo, la necesidad natural concuerda con la de Oliveira en algún lugar. Luego que toda accidentalidad afectiva sea privilegiada por este como encuentro adventicio. Si el exterior es un área donde lazos inmateriales comunican una reciprocidad, mucho podría concurrir allí; en otros términos, en virtud de una disposición ultrarreceptiva se coincidía de golpe en los meandros del deseo. Es relevante repetir que en Cortázar la raíz de estos *acercamientos* era lautrémoniana (Lautréamont, 1927: 144): «la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie»¹¹. Así, todo encuentro es insólito en tanto perplejidad; extrañamiento por colisión de dos cuerpos en el mismo lugar. Con todo, el presentimiento del viajero circunscribía más un territorio: lo tentaba porque esperaba esa colisión encarnada. En verdad, Oliveira espera que el cuerpo que lo arremeta sea femenino: una Nadja o Lucía en *Rayuela*.

Breton redactó *Nadja* por ser un suceso: una experiencia personificada en ella. Es claro que la pregunta que abre el documento, «Qui suis-je?», se dilucida tras los



Fig. 9. *Abattoirs de La Villette* (Éli Lotar, 1929)
[medadada.net]

¹⁰ En 1931 Brauner se retrató con un orificio en el lóbulo izquierdo; la obra auguró un accidente, pues en 1938 una botella lanzada incidentalmente le enucleó un ojo (Polizzotti, 2009: 454).

¹¹ Cortázar (2006a: 101) adopta el culto que Breton creó entorno a Ducasse; aquí, el traslado de dicho encuentro a la calle: «Por primera vez en la línea de los movimientos espirituales [...] una actitud resueltamente extraliteraria prueba que la profesión solitaria del Conde y del vagabundo [Rimbaud] se cumple a cincuenta años de su formulación».

lugares que con ella frecuentó. Aunque el accidente femenino no detentase un papel tan resolutorio en Cortázar, la accidentalidad que el *promeneur* lega a Oliveira es la diada clave que aclara y ultima el parecer de Oliveira ante París: la esencia del laberinto (París) es la accidentalidad, y dentro de él, la sublimación de esta accidentalidad es Ariadna, una mujer maga (Lucía). A este grado, se amplía el sentido que subyace a la pregunta con la que Cortázar (2003: 119) abre *Rayuela*: «¿Encontraría a la Maga?» En rigor: la conexión *laberinto-accidente-mujer*.

7. Puntualidades sobre la accidentalidad del París-Rayuela

Una vez inquirida la confluencia de elementos urbanos en Breton y Cortázar, se repara que Oliveira prolonga el sentir del viajero accidentado. Se advierte que la estancia de Oliveira en París carece de rumbo: no sabe adónde va porque en la calle no quiere definir lo que busca; de hecho, en el ir y venir está fuera de la congoja que lo repliega. Oliveira sabe que todo ha sido definido. Odia las coordenadas porque no se mueve sin ellas. Es al callejear por París que las esquiva porque la ciudad lo auxilia. No le es casual que París esté lleno de gentes platicando solas por las calles (Cortázar, 2003: 255).

Algo habla a Oliveira a través de la calle, los *clochards* pernoctando en ella, un *object trouvé* en el suelo, un gato, son exhortaciones para virar. Así, al cavilar merodeando, reafirma algo: París otorga una *figura* a favor de lo inusitado. La ciudad insinúa un juego. Simplemente, cuando Oliveira lo crea ve el pasaje: «las casillas estarían abiertas, el laberinto se desplegaría [...] y un día alguien vería la verdadera figura del mundo» (Cortázar, 2003: 369). En esta instancia mental está frente a la aldaba invisible: «En alguna parte de París, en [...] alguna muerte o algún encuentro hay una llave» (Cortázar, 2003: 279).

Aquí «alguna muerte» sugiere lo repentino de un sobresalto; asimismo, lo opuesto a las directrices seculares. Una vez no se desencaminan estas, medita Oliveira, lo alterno es el descarrío. El acceso a esta instancia la aprecia Oliveira en la visión de Morelli. Es cardinal que el accidente real que sufre este desencadene el accidente surrealista: en la calle Oliveira ha presenciado cómo un viejo es arrollado por un auto. El suceso es insólito: al visitarlo en el hospital el paseante accidentado se descubre Morelli: «Ustedes vinieron sin saber que era yo [...] Es la llave del departamento [...] Me gustaría, realmente» (Cortázar, 2003: 735-737). En suma, el accidente ha proveído una sorpresa y la entrada en un lugar único. Con la llave en la mano Oliveira enmudece: «Una llave, figura inefable. Todavía, a lo mejor, se podía salir a la calle y seguir andando [...] y entrar en otra cosa» (Cortázar, 2003: 738-739). Es claro que este tipo de incidencias es lo que vigoriza el existir de Oliveira. Aquí, su emoción es afín con la del accidente de Giacometti. Cortázar amplía la sugerencia accidental al transcribir un atropello real: «Del hospital [...] informan que la duquesa viuda de

Grafton, que se rompió una pierna [...] pasó ayer un día bastante bueno» (Cortázar, 2003: 730).

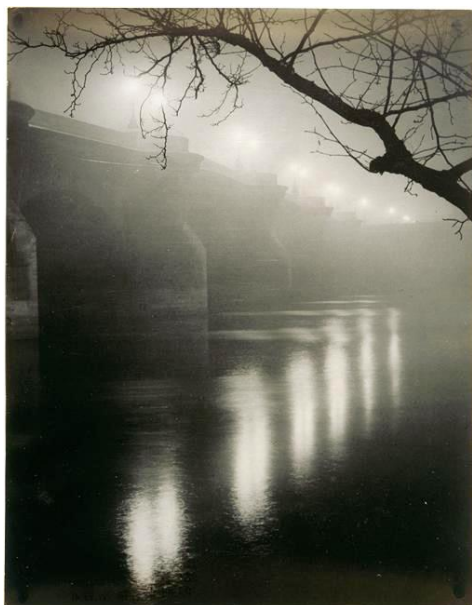


Fig. 10. *Le Pont-Neuf dans le brouillard*
(Brassaï, 1934-1935)
[<http://www.photo.rmn.fr>]

«CELLE QUI AVANCE» (1999: 516 y 672): la mujer pedestre que embiste al viajero en el laberinto (fig. 11).

En Cortázar *viajar* fue sano. Sano por un fin: el vuelo errátil. Oliveira está abierto al propio abandono. Porque su vida cesará, nada tiene que ver este límite con la limitación mental. Al contrario, arroja a Oliveira *fuera* de toda celda insana. En verdad, la accidentalidad solo coexiste en la mente errante. Viajeros «que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas» (Cortázar, 2003: 127).

En parte, el simbolismo del *recorrido* por las casillas de la *Rayuela* es el de París. Ese hombre que en la noche enmaraña su celda con hilos



Fig. 11. Entrada a la Galerie Gradiva, rue de la Seine (1937)¹²
[<http://www.andrebretton.fr>]

¹² La mano que asoma es de Breton.

en el asilo y que mira desde el precipicio la rayuela fosforescente insinuándose en el suelo, es un jugador extraviado. Caer de la ventana es accidentarse para poder vivir.

Recordará Oliveira en Argentina: «buscar era mi signo» (Cortázar, 2003: 127). Evoca Cortázar en 1976 sobre el camino de *Rayuela*:

En París descubrí eso que Oliveira busca en *Rayuela*, una especie de tentativa de recomienzo para acabar con la nada, darle al ser un sustentáculo vital y positivo. Digo que “descubrí” y no es cierto, simplemente sentí que ése era mi camino, y busqué (Cortázar, 2000b: 1598)¹³.

Un año antes de morir la inquietud del viajero se consumó en Cortázar: el apremio de un viaje absurdo, *sin sentido*. Empacó lo necesario con Carol Dunlop y se internó 33 días en la vía París-Marsella (Cortázar, 2004b).

8. Conclusión

El imaginario del viajero accidentado no fue literario. Fue una persuasión peyorativa; un mensaje de higiene mental frente a un mundo lógico: lo fundamental era virar, salir de él. Aunque Breton y Cortázar no se encontraron¹⁴, el drama de Breton lo vivió Cortázar. Es significativo, en este sentido, aproximarse al puente de vasos comunicantes entre los dos: puente para comprender al *promeneur surréaliste* y que otorga una llave al espacio *Nadja-Rayuela*, sobre todo, una clave al diálogo que surge entre ambos. Los versos de Frost (1971: 105) precisan aquí la alternativa que alienta al viajero accidentado que ambos fueron: «Two roads diverged in a wood, and I – / I took the one less traveled by, / And that has made all the difference».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAZRAKI, Jaime (1994): *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona, Anthropos
 BRADU, Fabienne (1998): *Benjamin Péret y México*. México, Aldus.
 BRETON, André (1970): *Perspective Cavalière*. París, Gallimard.
 BRETON, André (1988): *Œuvres complètes I*. París, Gallimard.
 BRETON, André (1992): *Œuvres complètes II*. París, Gallimard.

¹³ Dice Cortázar (1996: 178-180) en 1982: «*Rayuela* es un libro cuya escritura no respondió a ningún plan [...] el hecho de que no hubiera ningún plan produjo cosas [...] que para mí, en el fondo, fueron maravillosas, porque fueron un poco mi recuerdo de un mundo surrealista».

¹⁴ Por su dirección del surrealismo la reserva de Cortázar ante Breton creció: lo reprobaba. Luego evita citarlo: «Y de golpe otro recuerdo que era como una esperanza, una frase donde alguien decía que las horas del sueño y la vigilia no se habían fundido todavía en la unidad [*Les vases communicants*]» (2003: 490). En el original de *Rayuela*, el lugar inicial en que Oliveira busca a Lucía refería a Breton: «Empezaron a andar por un París fabuloso [...] los Champs Elysées, por el triángulo sexual que André Breton sitúa [...] en la Place Dauphine» (Hoyos, 2010: 357).

- BRETON, André (1999): *Œuvres complètes III*. París, Gallimard.
- CAILLOIS, Roger (1950): *L'homme et le sacré*. París, Gallimard.
- CAILLOIS, Roger (1972): «Paris, a Modern Myth», in *Le mythe et l'homme*. París, Gallimard.
- CELINE, Louis Ferdinand (1952): *Voyage au bout de la nuit*. París, Gallimard.
- CORTÁZAR, Julio (1983): *La vuelta al día en ochenta mundos I*. Madrid, Siglo XXI.
- CORTÁZAR, Julio (1986): *Prosas del Observatorio*. Buenos Aires, Lumen.
- CORTÁZAR, Julio (2000a): *Cartas II. 1964-1968*. Buenos Aires, Alfaguara.
- CORTÁZAR, Julio (2000b): *Cartas III. 1969-1983*. Buenos Aires, Alfaguara.
- CORTÁZAR, Julio (2003): *Rayuela*. Madrid, Cátedra.
- CORTÁZAR, Julio (2004a): *Libro de Manuel*. Buenos Aires, Alfaguara.
- CORTÁZAR, Julio (2004b): *Los astronautas de la cosmopista o un viaje atemporal París Marsella*. Bogotá, Alfaguara.
- CORTÁZAR, Julio (2006a): *Obra crítica*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- CORTÁZAR, Julio (2006b): *Obras completas II*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- CORTÁZAR, Julio (2010): *Último round*. México D.F., RM Verlag.
- FROST, Robert (1971): *The poetry of Robert Frost*. Londres, Jonathan Cape.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto (1978): *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, Edhasa.
- HESSE, Hermann (2004): *El lobo estepario*. México, Leyenda.
- HEIDEGGER, Martin (1996): *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza Universidad.
- HOYOS, Camilo (2010): «La imagen literaria de París. Desde Mercier, Baudelaire y el surrealismo hasta *Rayuela* de Julio Cortázar». Tesis doctoral dirigida por Victoria Cirlot. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra. Disponible en: <http://repositori.upf.edu/handle/10230/11905>.
- LAUTRÉAMONT, Comte de (1927): *Œuvres complètes*. París, Sans Pareil.
- LOTTMAN, Herbert (2003): *El París de Man Ray*. Barcelona, Tusquets.
- OTTINGER, Didier (2002): *Surréalisme et mythologie moderne. Les voies du labyrinthe: D'Ariane à Fantômas*. París, Gallimard.
- PICON GARFIELD, Evelyn (1975). *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid, Gredos.
- POLIZZOTTI, Mark (2009): *Revolución de la mente. La vida de André Breton*. México, F.C.E.
- SARTRE, Jean Paul (1964): *Les mots*. París, Gallimard.
- STIERLE, Karlheinz (2001): *La capitale des signes. Paris et son discours*. París, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme.