Inti: Revista de literatura hispánica

Volume 1 | Number 15 Article 4

1982

La alegoría de la modernidad en *Carta a una señorita en Paris*

Willy O. Muñoz

Citas recomendadas

Muñoz, Willy O. (Primavera 1982) "La alegoría de la modernidad en *Carta a una señorita en Paris*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 15, Article 4.
Available at: http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss15/4

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized administrator of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact mcaprio1@providence.edu.

LA ALEGORÍA DE LA MODERNIDAD EN «CARTA A UNA SEÑORITA EN PARÍS»

Willy O. Muñoz
Centre College

La cuentística de Julio Cortázar adquiere otra dimensión si se la estudia siguiendo los cánones del arte moderno. Lo moderno exalta la novedad, la sofisticación formal, se identifica con la alteridad, el cambio, es la conscuencia de una edad caótica que se transcribe por medio de un lenguage de tonos discordantes, se funda en el despliegue de la razón crítica que se interroga y niega a sí misma constantemente para renovarse; es, en suma, una suerte de «autodestrucción creadora.»[1] Las exigencias innatas de esta clase de literatura producen en el artista una fuerte hostilidad contra la tradición y lo conducen a un estado de anarquía. El escritor moderno, consciente de su mandato, está atrapado en un dilema porque reconoce que así como él niega el pasado inmediato, de la misma manera su obra será abandonada por seguirse los dictámenes de la modernidad.

Esta clase de literatura es el resultado de «a new era of high aesthetic self-consciousness and non-represetationalism, in which art turns from realism and humanistic representation toward style, technique, and spacial form in pursuit of a deeper penetration of life.»[2] La esencia del arte moderno se halla contenida en «Carta a una señorita en París», un cuento epistolar, literatura de confesión, donde su estructura compleja, más la intención del autor, tanto dentro como fuera de la ficción, contribuyen a que el todo adquiera un valor alegórico cuya consecuencia final refleja el nihilismo del artista ante la crisis cultural contemporánea.

Cuando el narrador de este cuento, o mejor, el autor de la futura carta se muda al apartamento de la calle Suipacha, experimenta cierta aprensión puesto que tiene que ingresar en «un orden cerrado, construido ya.» La descripción de la residencia muestra un orden minucioso que es como una estructura clásica en la que predomina el equilibrio y el reposo, en la que

cualquier alteración parece «un sentimiento de ultraje y desafío ... [en] el juego de relaciones de toda la casa» (p. 10). Uno de los rasgos más sobresalientes de este lugar es la biblioteca y qué es la biblioteca sino la historia de la cultura. Los conejitos vomitados por el nuevo inquilino habitarán, entonces, en este escenario y ejercerán sobre él una dramática influencia.

La primera parte del relato contiene una meticulosa narración de los nocturnos quehaceres de estas criaturas y el estilo realista realza más el valor alegórico de la obrita. Se nos informa que el nacimiento de estos animalitos transcurre en un breve instante, que en los momentos iniciales de su vida son como un copo tibio y bullente que encubre una presencia inajenable, son, nos dice su creador, «como un poema en los primeros minutos» (p. 12-13). El núcleo de este cuento es, pues, la creación poética y la relación ontológica entre lo creado y su creador.

Una vez que la concepción literaria se ha hecho realidad, el producto cobra cierta independencia de su creador, aunque sin lograr nunca cortar del todo su relación con él. Estas sutiles correspondencias están una y otra vez mencionadas en la carta. En apretada síntesis, este joven siente que un conejito es «tan de uno que uno mismo . . . y después tan no uno, tan aislado y distante en su llano mundo blanco tamaño carta» (p. 13). Vale decir, es la poesía que nace de las entrañas mismas de su autor para cobrar luego vida propia fuera de él, dentro de los límites de la página impresa.

Estos conejitos, diez en total, por su crecimiento y sus urgencias, poco a poco van destruyendo lo que hay en la casa. En este sentido, son significante los objetos del apartamento que resaltan en el cuento: tanto el libro de la historia argentina de López, como el retrato de Miguel de Unamuno, como el busto de Antinoo representan tiempos pasados, congelados, constituyen la historia de la tradición en sus muchas manifestaciones. El destrozo insalvable que los conejitos infligen va dirigido, pues, contra la cultura que la casa encarna, de la misma manera como la dinámica renovadora de la modernidad está centrada contra la tradición, la que tiene que ser negada para crear una ruptura, una interrupción en la continuidad.[4] A este efecto, Matei Calinescu *en Faces of Modernity* especifica que la modernidad «carne about as a commitment to otherness and change, and that its entire strategy was shapped by an 'anti-traditional tradition' based on the idea of *difference*. »[5] Por su parte Octavio Paz en *Los hijos del limo* afirma que la inercia modernista se sucede cuando ésta desaloja a la tradición imperante, pero lo hace sólo por un instante, para luego a su vez ceder el sitio a otra tradición que será otra manifestación momentánea de la actualidad.[6] Precisamente ésta es la tensión que se encuentra en el cuento que traemos entre manos.

Así como los conejitos van minando el pasado, el arte moderno se autodestruye cuando la razón critica su propia imaginación. En este cuento, el escritor examina su creación en el momento de su concepción y lo encuentra bello, actual: «El conejito parece contento, es un conejito normal y perfecto» (p. 11). Pero toda obra de arte existe en el tiempo, que como inexorable patrón es siempre cambiante, por lo que en otro instante la razón crítica se vuelve contra sí y deja de ser creadora de sistemas para juzgarse, interrogarse y por último destruirse, acentuando así la temporalid del arte, enfatizando que nada es permanente e identificándose con la sucesión y la alteridad.[7] Hay, entonces, una distancia enorme entre el creador satisfecho ante aquel vellón blanco palpitante inicial y el producto final después de un mes: «un mes es tamaño . . . diferencia absoluta» (p. 12) anota el joven en su carta. La crítica reflexiva al negarse, paradójicamente cumple con un fundamento de la modernidad, esto es, con el anhelo de renovación. La autodestrucción por la razón encierra en sí un renacimiento, demanda la posibilidad de ser otro, de mantenerse continuamente en «a state of perpetual becoming. »[8]

El artista, al negar su propia producción, se halla atrapado en un dilema que hasta ahora no ha resuelto satisfactoriamente. Un objetivo de la cultura es el de establecer un enlace temporal, proveer al hombre con un sentido de historicidad; pero las características del modernismo exigen que la creación artística supere la causalidad por medio de una constante transformación. Sin embargo, el artista moderno también quisiera establecer una nueva tradición, una basada en la novedad, en la diferencia y cuando opta por el cambio, que nace de las cenizas del pasado inmediato, funda una continuidad cimentada en una actitud antritadicional. Al sentar las bases de esta nueva tradición, la modernidad demanda su propio abandono, necesita de su propia destrucción para renacer. Pero, al poner en práctica su deseo, se suma a la tradición que tanto aborrece: su innovación constituye y forma una nueva tradición, una basada en la alteridad, y por lo tanto pasa a ser historiable. A este propósito Calinescu afirma que el escritor moderno tiene la obligación ética y moral de reconocer su posición contradictoria, «of the fact that his achievement of modernity is bound not only to be limited and relative . . . but also to perpetuate the past that it tries to negate and to oppose the very notion of the future that it tries to promote.»[9] Su destino radica en habitar en un tenue presente utópico puesto que el futuro no es un fin sino un continuo comienzo; es, por definición «inalcanzable e intocable.»[10]

La crítica que el escritor hace de su literatura[11] impregna a su obra de una tensión que no sólo está limitada por la página escrita sino que incluye a su creador. Esta nueva narrativa revela una estructura formal sofisticada, que

en este caso y en forma apretada, se asemeja a las cajas chinas: en un primer nivel y en posición central encontramos la creación poética, simbólicamente presentada aquí por los conejitos, luego la crítica que el narrador hace de su propia concepción al escribir la carta. A éstos hay que agregar otros dos niveles periféricos donde «Carta a una señorita en París» es la creación poética y la autocrítica que Julio Cortázar hace de su cuento. Inclusive podemos añadir a esta estructura a la lectora de la carta, o sea a la señorita en París, cuya función es la de servir como vínculo entre los niveles centrales y los periféricos. Y por extensión, parece lícito incluir al lector del cuento, que representa la última envoltura estructural. El autor moderno se esfuerza por inmiscuir un eslabón ontológico más a la creación literaria al demandar una reacción de sus lectores, uno dentro de la ficción y otro fuera de ella, además de hacerles testigos de su tragedia, de estar limitado temporalmente por las demandas de su arte, por lo que Frank Kermode denomina «formal desperation. »[12]

En el cuento, el autor de la carta, gracias a un recién adquirido conocimiento de su situación, llega a ser un verdadero escritor moderno. La destrucción de la casa y los esfuerzos de este inquilino transitorio por repararla son percibidos de una manera diferente después de que éste interrumpe su carta para asistir a una tarea de comisiones. Algo sucede en el tránsito de la oficina a la casa, durante la actividad laboral que el artista tiene que realizar para poder sobrevivir en el círculo burgués del que de alguna forma él también es parte integrante. Al volver al apartamento, por primera vez la razón crítica del escritor ante su propia obra toma conciencia de ésta como espejo de la crisis del mundo burgués contemporáneo. Después de todo, el propósito ulterior del modernismo es la crítica de esa sociedad y sus valores. Simultáneamente se da cuenta de los requisitos de este arte de metamorfosis y de los sentimientos de extrañamiento que estos traen consigo.

Físicamente en la página se nota ese resquebrajamiento por el espacio dejado entre los párrafos y textualmente el nuevo escritor moderno nos dice: «Un trozo en blanco de la página será para usted el intervalo, apenas el puente que une mi letra de ayer a mi letra de hoy. Decirle que en ese intervalo todo se ha roto, donde mira usted el puente fácil oigo yo quebrarse la cintura furiosa del agua» (p. 18). Este fragmento señala el reconocimiento de la contingencia como desastre en el mundo temporal[13] que el escritor experimenta y nos recuerda el verso de Yeats, «Things fall apart; the center cannot hold.» Es que el artista moderno rechaza las ataduras de la tradición precisamente porque se da cuenta de que la crisis de la civilización se debe a que la razónya no es suficiente para juzgarla, ella ya no está sujeta a aquellas leyes cómodas de

causa y efecto, sino que está condicionada por una sin-razón. De ahí que el modernista opta por una nueva tradición «que busca su fundamento, no en el pasado ni en ningún principio inconmovible, sino en el cambio»,[14] donde todo lo que es sólido se derrite en el aire.[15] Pero, la constante renovación produce en el artista un sentimiento de alienación, de desorientación, que el joven escritor verbaliza en este cuento cuando exclama: «las cosas no se pueden variar así de pronto, a veces las cosas viran brutalmente» (p. 16). El vacío cultural e ideológico, la falta de una tradición, producen una literatura ambigua que contiene una alta carga de anarquía social y una amarga hostilidad contra la civilización[16] cuyo resultado se manifiesta en una expresión lingüística de tonos y matices extraños de angustia y enajenación.

La fracturación que este lenguaje manifiesta está expresada cuando el joven reconoce que en su creación, entre el diez y el once «hay como un hueco insuperable» (p. 19). Es decir, existe una profundidad insondable entre su primera producción literaria y la última. Sin embargo, al acatar a su destino de escritor moderno, no sólo reniega del pasado que acaba de rebasar sino que simultáneamente renuncia al derecho de servir como modelo para las futuras generaciones[17] puesto que ellos también iniciarán una nueva modalidad. Por esto, la parte final de su carta traduce lo caótico y la urgencia del artista que ahora reconoce que su narración está limitada por una contemporaneidad sofocante pero necesaria. Para él ya no es importante el dónde ocurrirá la inspiración poética, sino la novedad de otro punto de partida, aquél que «could be called a true present, a point of origin that makes a new departure.»[18] Esta es precisamente la intención del joven cuando recalca que «ya no importa el dónde, si el cuándo es ahora, si puede ser en cualquier ahora de los que me quedan» (p. 18).

A causa de su novel sensibilidad, el artista considera su vida y producción literaria no como una tradición con un futuro como meta final, sino como la sucesión de tenues presentes que tienen que ser abandonados tan pronto como son concebidos. Encasillado en una paradoja sin solución, de ser una permanente fuerza generativa autodestructiva para evitar constituirse en historia,[19] el escritor moderno intenta crear una obra totalizadora, autosuficiente, donde no sólo se abre un mundo poético sino que se concluye al admitir la crítica dentro de la narración misma. Por esta razón, al final del cuento encontramos no ya una crítica estética como en la primera parte, sino una descarnada cuyo estilo refleja la enajenación del artista que se explícita en un lenguage de giros discordantes, como en la siguiente acotación: «para mí este lado del papel, este lado de mi carta no continúa la calma con que yo venía escribiéndole» (p. 18). El escritor, al identificarse con este lado, niega el

otro lado, rechaza al antes por el ahora, troca aquella calma para vestirse con un ropaje anárquico lleno de contradicciones. A estos sentimientos responden frases erráticas como «Es casi extraño que no me importe Sara. Es casi extraño que no me importe verlos [a los conejitos] brincar en busca de juguetes» (p. 19), juguetes que son invariablemente destruidos.

Cuando la razón crítica se vuelve contra su propia obra, ésta cumple una doble función: por un lado, el artista asume el papel de historiador de su propia creación, como individuo y como escritor, además de ser el agente de su propia aventura creadora[20] en el sentido de que su literatura es una confesión; y por otro lado, confiere a la escritura una autonomía literaria que la establece como una realidad aparte y totalizadora. Esta clase de ficción, al constituirse en un sistema cerrado, completo, no permite una continuidad sino un nuevo comienzo. El arte moderno, de esta manera, llega a ser una especie de anti-arte que descompone antiguos marcos de referencia para expresar la anarquía de los deseos evolutivos del hombre. Entonces, «Modernism is not art's freedom, but art's necessity»[21] que es una consecuencia de que como vivimos en una edad crítica, ésta demanda un determinado manierismo en el arte.

Estas contradicciones del arte moderno están presentes en la mente del artista cuando reflexiona: «Usted ve, diez está bien . . . no ya once, porque decir once es seguramente doce . . . doce que será trece» (p. 19). El autor de la epístola al no consentir la prolongación de esa tradición, sucumbe ante las exigencias de su arte. Al abrir la ventana del balcón se enfrenta con el alba, con el futuro, y para permitir un nuevo comienzo a las próximas generaciones, personificadas aquí por los colegiales que indiferentes pasan por la calle, no sólo destruye su creación sino a sí mismo. Por medio de esta acción, el artista les ofrece la oportunidad de otro punto de partida. Este escritor moderno concibe su producción poética como un vago recuerdo ya superado; sólo así se explica la nostalgia sentida antes de su suicidio cuando piensa del nuevo amanecer como una «fría soledad en la que caben la alegría, los recuerdos, usted y acaso tantos más» (p. 19).

La práctica del arte moderno no es un ejercicio gratuito sino que, como ya anotamos, está íntimamente ligada a la mejor comprensión de la vida. Por esta razón, nos parece significante que Cortázar haya escogido precisamente este cuento para encabezar su libro *Relatos*, estableciendo el tono del resto de las narraciones. En algunos de estos cuentos existe una inercia de cambio, se quiere ser otro, como en los pasajes de los dobles, «Oxolotl», «Lejana» o se intenta ir de un tiempo y espacio a otro, como en «La noche boca arriba» o «Todos los fuegos el fuego.» En «La autopista del Sur» se pretende crear una sociedad diferente de la contemporánea, tan vertiginosa, tan carente de

comunicación. En «Las babas del diablo» se trata inclusive de rectificar la historia. Este autor, como todos sus «perseguidores», explora la posibilidad de un nuevo comienzo para el hombre actual, uno que esté en mejor armonía con la dignidad humana. Para lograr su propósito quisiera contar con la participación comprometida del lector moderno, por eso lo incorpora en su ficción, aunque a veces de una manera sorprendente y violenta como en «La continuidad de los parques.» Después de todo, qué *es Rayuela* sino una purgación de las muchas manifestaciones de la cultura occidental para tener la opción de iniciar una nueva vida, una que se ajuste mejor a la realidad latino-americana.

NOTAS

1 Octavio Paz, *Los hijos del limo,* 3ra ed. (1974); rpt. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981), p. 20.

2 Malcolm Bradbury y James McFarlane, «The Name and Nature of Modernism,» *Modernism* (New York: Penguin Books, 1976). p. 25.

3 Julio Cortázar, «Carta a una señorita en París,» *Relatos,* 2da ed. (1970; rpt. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972), pp. 9-19. Futuras acotaciones del cuento aparecerán con la paginación en el texto.

4 Paz, p. 20.

5 Matei Calinescu, *Faces of Modernity* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), p. 66)

6 Paz, p. 18.

7 Paz, pp. 49-50.

8 Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity* (New York: Simon and Schuster, 1982), p. 16.

9 Calinescu, p. 68.

10 Paz, p. 55.

11 «The ambivalence of writing [literature] is such that it can be considered both an act and an interpretative process that follows after an act with which it cannot coincide. As such, it both affirms and denies its own nature or specificity. Unlike the historian, the writer remains so closely involved with action that he can never free himself of the temptation to destroy whatever stands between him and his deed, especially the temporal distance that makes him dependent on an earlier past.» Paul de Man, «Literary History and Literary Modernity,» *Blindness and Insight* (New York: Oxford University Press, 1971), p. 15 2.

12 Bradbury y McFarlane, p. 26.

13 Bradbury y McFarlane, p. 26.

14 Paz, p. 26.

15 Berman trata de mostrarnos en su libro que los escritores modernos expresan «certain distinctively modern concerns. They are moved at once by a will to change - to transform both themselves and their world - and by a terror of disorientation and dis-

intergration, of life falling apart. They all know the thrill and the dread of a world in which 'all that is solid melts into air.'» p. 13.

16 Bradbury y McFarlane, p. 41.

17 Calinescu, p. 49.

18 de Man p. 148.

19 Paul de Man es el que mejor ha dilucidado sobre los puntos de contacto entre la modernidad y la historia y la imposibilidad de la una de escapar de ser la otra. Apoyándose en el ensayo «Sobre la ventaja y desventaja de la historia para la vida« de Nietzsche, de Man concluye que «If history is not to become sheer regression or paralysis, it depends on modernity for its duration and renewal; but modernity cannot assert itself without being at once swallowed up and reintegrated into a regressive historical process . . . Modernity and history seem condemned to being linked together in a self-destroying union that threatens the survival of both.» p. 151.

20 Ivan A. Schulman y Evelyn Picon Garfield, «Modernismo/Modernidad: Apostillas a la teoría de la edad moderna,» *In Honor of Boyd G. Carter* (Laramie: The University of Wyoming, 1981), p. 108.

21 Bradbury y McFarlane, p. 27.