

LA BÚSQUEDA DE UNA NUEVA VEROSIMILITUD

Literatura neofantástica y patafísica

LIDIA MORALES BENITO

Universidad de Salamanca (España)

moralessbenitolidia@yahoo.com

Resumen

El movimiento neofantástico surge como corriente literaria posterior a lo fantástico. Este nuevo movimiento promulga la aceptación de una verosimilitud nueva, de la incursión del elemento insólito en la vida cotidiana como apertura, como pasaje hacia nuevas realidades en las que lo cotidiano toma un rumbo distinto. Un giro más se da con la 'Patafísica, que comparte esa misma búsqueda de una nueva verosimilitud, derivada de la angustia existencial. La 'Patafísica no razona lo verosímil de un modo puramente estético, sino que es, además, una actitud interior, una disciplina, una ciencia y un arte que permite a cada individuo vivir como una excepción bajo su propia ley. Veremos cómo esta nueva "verdad", esta nueva verosimilitud, se plasma en los juegos de lenguaje de las obras de Jarry, Kafka, Cortázar, Vian o Queneau, en la distancia irónica y el humor en todos sus planos, en el meta-ready-made y el "collage".

Abstract

In terms of literary tendencies, the neofantastic follows the fantastic. This new movement promotes a new verisimilitude, the incursion of the unusual element in daily life as an opening, as a passage to new realities where the ordinary daily takes a different road. The "Pataphysique" represents a trend sharing, the search for a new verisimilitude provoked by the existential angst. The "Pataphysique" does not understand the verisimilitude in a purely esthetic way, but more as an internal attitude, as a discipline, as a science and an art which allows every individual to live as an exception under his own laws. We will see how this new "truth", this new verisimilitude, is evident in language plays in Jarry's, Kafka's, Cortázar's, Vian's or Queneau's works, ironic distance, multifaceted humor, the meta-ready-made and the "collage".

Mots-clés: Pataphysique, littérature comparée, vraisemblance

Keywords: Pataphysique, comparative literature, verisimilitude

1. Lo Neofantástico

Si la verosimilitud significa el rechazo de lo improbable y de lo irracional, la literatura neofantástica, así como la literatura patafísica, se proponen moldear este concepto con el fin de mantener la verosimilitud tradicional rechazando las nociones de “improbable” e “irracional”. Explicar de qué manera, a través de qué técnicas y los resultados tangibles será la finalidad de este artículo.

La literatura neofantástica promulga la incursión y aceptación del elemento insólito en la vida cotidiana como apertura, como pasaje hacia nuevas realidades en las que lo cotidiano toma un rumbo distinto. La ‘Patafísica comparte esa misma búsqueda de “verosimilitud dentro de la inverosimilitud” derivada de la angustia existencial pero es, además, una actitud interior, una disciplina, una ciencia y un arte que permite a cada individuo vivir como una excepción bajo su propia ley. Siempre en busca de una realidad nueva, la ‘Patafísica recurre a los juegos de lenguaje, a la distancia irónica y al humor en todas sus planas, al “meta-ready-made” y al “collage”.

Lo neofantástico, iniciado en 1915 con *La Metamorfosis* de Franz Kafka, surge como corriente literaria posterior a lo fantástico. Es evidente que en este último movimiento lo inverosímil construye la narración. Así, Louis Vax diferencia “lo maravilloso” de la “literatura fantástica” por moverse solamente esta última entre el miedo y el horror, recurriendo constantemente a elementos inexistentes e irracionales. Del mismo modo, Roger Caillois advierte que “en lo fantástico, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal”, por oposición al universo de lo maravilloso, “naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas” (Caillois, 1966:11). Todorov, en su *Introduction à la littérature fantastique*, contradice una teoría tan relativa como la primera, pues el miedo no deja de ser desproporcionado de un receptor a otro. Por lo tanto, la teoría de la literatura ha preferido considerar los cuentos de hadas, de castillos encantados, maleficios y brujerías como pertenecientes a lo maravilloso; y las historias en las que la realidad conocida – la verosimilitud del texto – es perturbada por la presencia de un factor extraordinario, al orden de lo fantástico. O en palabras de Ana María Barrenechea,

[la literatura fantástica] presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro e interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita. (Barrenechea, 1972: 393¹)

¹ A. M. Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica: a propósito de la literatura hispanoamericana”, *Revista Iberoamericana*, 1972, Núm. 80, p. 393, citado a través de Cruz, 1988: 29.

Ahora bien, ciertos autores como Julia Cruz, Jaime Alazraki o Ana María Barrenechea han estudiado la diferencia que se establece entre un relato de Borges, Kafka o Cortázar – literatura neofantástica – y uno de Maupassant o Poe – literatura fantástica-. Parece evidente que todos estos autores incluyen elementos fantásticos en sus escritos, pero no debe perderse de vista que lo fantástico difiere de un texto a otro, tanto la relación que se establece entre el relato y el lector como la esencia misma del texto narrativo. Así, puede decirse que el escrito “neofantástico” cuenta con una realidad diferente en la que el hecho insólito emerge “de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico” (Alazraki, 1983: 28). En definitiva, contrariamente al relato fantástico, claramente inverosímil, la narración neofantástica genera una nueva realidad a partir de un hecho inverosímil que se transforma en verosímil, pues el lector lo acepta e integra en su realidad. Esta nueva corriente, por lo tanto, no pretende impresionar al lector al transgredir un orden inviolable sino, por el contrario, compartir con él el hecho insólito, hacerlo partícipe, cómplice y, en cierto modo, autor del movimiento del texto. Aunque el lector sea el responsable de la aceptación o comprensión del hecho insólito, lo cierto es que se espera de él que le dé un voto de confianza al narrador, que crea en su palabra, y que se sumerja de tal modo en el nuevo ambiente que no llegue a plantearse preguntas sobre la naturaleza del hecho insólito.

Los textos neofantásticos ya no dependen de seres extraordinarios, autómatas o alienígenas, tan presentes en el relato fantástico, sino que su elemento insólito se construye por y para el hombre, situado en su propio mundo, con su realidad única; el hombre como centro de atención permite que se recupere la verosimilitud desestabilizada por el hecho insólito con el fin de hablar sobre su persona, sobre su condición de ser humano. Si el hombre escribe sobre sí mismo y sus análogos, no necesitará el rasgo fantástico para explicar aquello que siente, vive o piensa, sino que cualquier explicación sobre su persona y su mundo deberá estar basada en el comportamiento humano. Lo neofantástico depura sus textos del terror gótico, de personajes siniestros como el vampiro o el demonio. Los protagonistas de la nueva corriente ya no descuartizan a otros personajes para esconderlos por los cajones de sus casas. Es decir, la transmutación de planos temporales y espaciales, la metamorfosis o el doble, la enajenación y la imposibilidad de comunicación y de contacto corporal entre los hombres son temas recurrentes que substituyen al pánico de las historias grotescas y extraordinarias de Poe o de las novelas cortas de Maupassant... el hombre, lo más hondo y problemático del ser humano, cobra mayor valor, se convierte en la diana más vulnerable de la literatura neofantástica. De este modo, es frecuente que Julio Cortázar acuda a la superposición de planos en el tiempo y en el espacio, a las acciones simultáneas

que se desarrollan en lugares distintos o tiempos distintos pero que no dejan de respetar la verosimilitud tradicional, como en *Las armas secretas* o en *La noche boca arriba*.

En esta misma línea, Ernesto Sábato, en su estudio *El escritor y sus fantasmas*, relaciona la nueva concepción del mundo con la época contemporánea:

El hombre de hoy vive a alta presión ante el peligro de la aniquilación y de la muerte, de la tortura y de la soledad. Es un hombre de situaciones extremas, ha llegado o está frente a los límites últimos de su existencia. La literatura que lo describe e indaga no puede ser, pues, sino una literatura de situaciones excepcionales. (Sábato, 1967: 127)

En consecuencia, puede afirmarse que la temática neofantástica es claramente ontológica, pues se centra en la búsqueda del hombre, su identidad, la realidad que lo engloba o la que de él se desprende.

Para resumir, podría decirse que el relato neofantástico parte de un orden determinado, de una situación que podría denominarse “real”. Llegado un determinado momento, el orden se ve trastocado, y la narración sufre un desequilibrio, que resuelve estableciendo una nueva verosimilitud, un orden nuevo en el que, como se ha dicho anteriormente, no se necesitan explicaciones ni desenredos. Julia Cruz, en *Lo neofantástico en Julio Cortázar*, hace las siguientes apreciaciones:

[Tras comentar la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo] El punto clave de tal técnica es el de crear la ilusión de la verosimilitud y consiste en establecer la identificación entre el lector y un narrador fidedigno representado. Decimos fidedigno, pero que se entienda que esta calidad es provisional. Una vez que el lector está comprometido en su identificación con el narrador, se puede develar el engaño, o sea, el artificio del juego literario: el narrador es un ser sobrenatural, por ejemplo, un muerto [...] El lector no sólo es cómplice del narrador-protagonista en la construcción de la realidad literaria y tradicional, sino también lo es el sistema opresor establecido puesto que “el que calla, otorga”. (Cruz, 1988:: 107-108)

2. La ‘Patafísica

2.1. Definición

El horror de la Segunda Guerra Mundial, el infierno de los campos de concentración y la lucha despiadada por el poder silencian la empresa política de escritores como Jean-Paul Sartre o Bertolt Brecht. Tras el holocausto nazi, las atrocidades de la guerra y lo

sinistro de la guerra fría, el vacío existencial abre paso a una corriente filosófico-literaria basada en el sentido absurdo de la existencia humana: la 'Patafísica.

En este contexto, en diferentes lugares de Europa, determinados escritores intentan apoderarse del lenguaje para transmitir una visión desesperada del mundo, y recurren a Alfred Jarry y su teoría de la 'Patafísica expresada en *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*² para reescribir su angustia metafísica. Por lo tanto, puede afirmarse que la 'Patafísica no es únicamente una superación de la metafísica sino una nueva comprensión del mundo. La crisis existencial que los patafísicos comparten con sus predecesores está ahora representada en la expresión del hombre como ser inmóvil, incapaz de solucionar los problemas humanos, incapaz de avanzar y modificar su situación vital.

Qu'est-ce donc la pataphysique? L'intégration de tous les opposés dont la physique et la métaphysique, la science et l'ignorance, l'humour et le sérieux. Le "ne pas se prendre au sérieux" deviendrait la condition, non d'un "faire sérieux", mais d'un "faire les choses sérieusement": accepter d'abandonner son ego pour accueillir divers points de vue. (Mc Murray, 2001: 19)

Como puede observarse en la cita anterior, los autodenominados "patafísicos" definen al hombre y su circunstancia a través de la física y la metafísica o independientemente de ellas, porque, al fin y al cabo, la mente humana no deja de ser inexplicable. Por consiguiente, los patafísicos se proponen asignar un carácter "patafísico" a los hechos y a los fenómenos referentes a la vida, al hombre y su entorno. Y el carácter patafísico no fustiga ni ordena, no se burla ni corrige. La verdad absoluta, ideología ambiciosa hasta el punto de poder hacer estallar una guerra – como se había comprobado pocos años atrás –, deja de considerarse como un valor imperioso, como una noción certera. Martin Esslin, crítico literario que dio nombre al movimiento patafísico del "Teatro del absurdo", comenta al respecto:

La situation change au moment où nous nous rendons compte que nous pouvons avoir à vivre sans qu'il y ait des vérités absolues; nous pouvons avoir à nous réajuster à un mode de vie comportant des objectifs moins élevés et, ce faisant, devenir plus humbles, plus réceptifs, moins exposés aux déceptions violentes et aux crises de conscience, et par conséquent, en fin de compte, plus heureux, mieux adaptés, du seul fait que nous vivons alors en accord plus étroit avec la réalité. (Esslin, 1970:281)

² Obra terminada en 1989 y publicada en 1911

De este modo, estos escritores se proponen abolir las verdades absolutas: la ausencia de realidad absoluta permite la escucha, la recepción de otras realidades, de otros puntos de vista. La crítica cruda y directa de los dramaturgos comprometidos se esfuma para dar paso a la ironía sutil, a la ridiculización de ciertos aspectos de la vida social. Así, el autor patafísico ya no solicita un público involucrado en el tema de la obra, sino un público que se deje sorprender por una nueva realidad, un “todo vale” en este mundo sin lógica: los valores sociales, humanos, dejan de ser positivos o negativos, lógicos o ilógicos, decentes o incongruentes.

Ciencia de las soluciones imaginarias

Los patafísicos se inclinan por la realidad indeterminada, móvil y vulnerable, por los diferentes puntos de vista sobre los hechos y los fenómenos, sus orígenes o consecuencias. Alfred Jarry denomina esta consideración “ciencia de las soluciones imaginarias”. La ‘patafísica es, por lo tanto, el hecho de saber cómo y dónde hay posibilidades de imaginar, de jugar, de atravesar y buscar “el otro lado” de las cosas, la otra cara, el otro punto de vista posible gracias al pensamiento humano.

Ciencia de lo particular

La ‘patafísica es una ciencia sin ley y, por lo tanto, sin posibles transgresiones ni tropiezos. Ese “otro lado de las cosas” o, en palabras de Cortázar, esos “agujeros” o sistemas de “líneas de fuga”, hacen que cada fenómeno tenga una causa particular:

Un retour au Particulier montre que chaque événement détermine une loi, une loi particulière. La Pataphysique relie chaque chose et chaque événement non à une généralité (qui n'est au fond qu'un moyen de souder ensemble des exceptions), mais à la singularité qui en fait une exception. (Launoir, 2005: 10)

Y para buscar esas “líneas de fuga” que hacen del pensamiento humano un sistema único e individual, los patafísicos recurrirán a sus escritos, a sus ideas e ingenios para descomponer su esencia y dar a sus textos una nueva vida plagada de nuevas posibilidades.

Qu'est-ce que se consacrer d'emblée à la potentialité sinon inscrire volontairement dans une œuvre des modalités de bifurcations de sens et de formes, que les différents ouvriers appellent des contraintes et qui consistent à contraindre l'œuvre à se métamorphoser de l'intérieur, en faire un magma de significations qui s'organisent,

qui tiennent ensemble et à la fois se désorganisent dans un chaos provoqué pour s'ouvrir sur les virtualités offertes par des changements de point de vue? (Mc Murray, 2001: 47)

Esas modalidades de bifurcación que menciona Mc Murray en la cita, permiten que, en la concepción patafísica, cada punto de vista, cada realidad – es decir, todo punto de vista, toda realidad – se convierta en un elemento individual y único. A través de los protagonistas de *L'écume des jours*, Boris Vian – autor patafísico – ilustra la particularidad de cada individuo que, al fin y al cabo, constituye la totalidad de los seres humanos:

– Je ne pourrai jamais assez te remercier, dit Chick.

– Ne me remercie pas, dit Colin. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas le bonheur de tous les hommes, c'est celui de chacun. (Vian, 1963: 48)

'Patafísica: ciencia sin juicio

Si la 'patafísica pretende encontrar el "agujero", la "línea de fuga", no puede tratarse de una ciencia que juzgue, que saque conclusiones, sino más bien de una ciencia que observa todas y cada una de las causas que dan lugar a los fenómenos. El proceso consiste, por lo tanto, en tomar cada fenómeno cotidiano y habitual como un fenómeno particular, peculiar, único, sin predecir efecto o resultado alguno. Dicho esto, queda claro que "La Pataphysique envisage l'univers réel dans sa totalité et tous les autres univers avec – et professe qu'ils ne sont ni bons ni mauvais mais pataphysiques." (Launoir, 2005:9), ya que desde el punto de vista de la 'Patafísica ninguna ideología, ninguna consideración se merece más respeto que otra. Es decir, todo fenómeno puede proceder de una infinidad de causas distintas, la imaginación da paso a los diferentes puntos de vista sin restricciones ni valoraciones. O en palabras de Ruy Launoir: "La pataphysique ne prêche ni rébellion ni soumission, ni moral, ni moralité ni immoralité, ni réformisme ni conservatisme politique, et assurément ne promet ni bonheur ni malheur. À quoi cela rimerait-il si tout est la même chose?" (Launoir, 2005: 11)

En definitiva, según Alfred Jarry, la 'Patafísica puede definirse de la siguiente manera:

Un épiphénomène est ce qui se surajoute à un phénomène. La pataphysique dont l'étymologie doit s'écrire [...] et l'orthographe réelle 'pataphysique, précédée d'un apostrophe, afin d'éviter un facile calembour, est la science de ce qui se surajoute à la métaphysique, soit en elle-même, soit hors d'elle-même, s'étendant aussi loin au-delà de celle-ci que celle-ci au-delà de la physique. Et l'épiphénomène étant souvent l'accident, la pataphysique sera surtout la science du particulier, quoiqu'on dise qu'il

n'y a de science que du général. Elle étudiera les lois qui régissent les exceptions et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci; ou moins ambitieusement décrira un univers que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel, les lois que l'on a cru découvrir de l'univers traditionnel étant des corrélations d'exceptions aussi, quoique plus fréquentes, en tous cas de faits accidentels qui, se réduisant à des exceptionnelles, n'ont même pas l'attrait de la singularité. (Jarry, 2004: 492)

2.2. El papel de Alfred Jarry

A finales del siglo XIX Alfred Jarry se propone trascender las limitaciones impuestas por el naturalismo y el simbolismo dando vida, en sus obras, al Père Ubu, personaje absurdo y provocador. En su obra de teatro *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien, roman néoscientifique*, de 1911, da nombre y describe la “ciencia de las soluciones imaginarias” explicada más arriba: la ‘Patafísica.

La epopeya del Père Ubu, una serie de escenas en las que el humor grosero se mezcla con la ironía elegante y los tecnicismos científicos con el lenguaje popular, comienza con un primer “palabro” un tanto peculiar: “Merdre!” Su obra, por lo tanto, cuenta con una escritura nueva que conlleva un pensamiento novedoso: Jarry rechaza los moldes y la insuficiencia del lenguaje, la coacción que éste impera sobre el hombre, en favor de la reconciliación del lenguaje con el mundo, de su unión perfecta con el pensamiento humano.

Alfred Jarry es el padre de la ‘Patafísica, pero no sólo por haberle dado nombre y vida, sino por la influencia impresionante que ejercerá años más tarde sobre un grupo de escritores europeos: los miembros del “Collège de ‘Pataphysique”.

2.3. “Collège de ‘Pataphysique”

En 1946 se crea el “Collège de ‘Pataphysique”, “Sociedad de estudios sabios e inútiles”, con el fin de ilustrar, ampliar y difundir la obra literaria de Alfred Jarry y sus teorías patafísicas a través de cuadernos y revistas. Poco a poco, una larga serie de escritores – influidos por Jarry, pero también por Rimbaud, Lautréamont, Freud o Lichtenberg – como Joan Miró, Marcel Duchamp, Jean Dubuffet, Asger Jorn, Enrico Baj, Jacques Prévert, Boris Vian, Raymond Queneau, Eugène Ionesco... se une al proyecto del “Colegio de ‘Patafísica”. Esta larga serie está formada por autores sedientos de provocación y con ánimos de expresar la vanidad de la existencia propia de la posguerra. Con este fin, no dudarán en ejercitar nuevas formas y juegos de lenguaje.

Como puede deducirse, el “Collège de ‘Pataphysique” carece de intenciones evangelizadoras o proselitistas, propone pero no juzga, crea pero no instruye, produce pero no limita. El Collège instituyó un mundo simbólico propio, con su calendario y su organigrama particulares. El calendario patafísico se inspira del calendario del Père Ubu en cuanto a la nomenclatura de los días de festivos, pero innova en cuanto a su estructura y a su visión propia del tiempo. Así, el año patafísico comienza el ocho de septiembre, cumpleaños ficticio de la Virgen María y de Alfred Jarry y, por consiguiente, primer año de la nueva “Era Patafísica”. Cada año cuenta con trece meses, en este caso, trece veces 29 días. Por otra parte, el organigrama del “Collège de ‘Pataphysique” pretende parodiar toda institución, toda jerarquía abrigada, todo plan de sociedad utópica.

El “Collège” se extiende paulatinamente por el mundo y crea una extensa red de escritores, artistas y teóricos patafísicos. A él se debe la primera publicación de *La Cantatrice Chauve* de Ionesco, así como una larga serie de producciones del “Ouvroir de littérature potentielle” (Oulipo³), del “Ouvroir de littérature policière potentielle” (Oulipopo) y del “Ouvroir de peinture potentielle” (Oupeinpo), sus análogos en literatura policiaca y pictórica.

3. Los Pasajes

3.1. De la ‘Patafísica a lo Neofantástico

Entre la teoría de lo neofantástico y la ‘Patafísica existe un pasaje directo y sencillo. No sólo el “agujero” o “línea de fuga” de los escritores neofantásticos resulta familiar a los patafísicos, sino que Julio Cortázar juega a la rayuela entre uno y otro movimiento literario con la facilidad de un felino.

Las ventanas, la música – concretamente el jazz, como deja constancia un gran número de cuentos y relatos de Cortázar –, los espejos, los recovecos, los puentes y cualquier tipo de pasajes significan la búsqueda del hombre en potencia, de aquello a lo que puede aspirar el ser humano y que todavía permanece desconocido. Si, como se ha visto anteriormente, los textos neofantásticos incluyen la fantasía en el mundo “real”, haciendo que el fenómeno insólito sea considerado como un elemento común y corriente, los escritos patafísicos aceptan la “otra” realidad como equivalente y, por lo tanto, totalmente aceptable. En consecuencia, puede decirse que ambos movimientos literarios buscan separar al

³ “Ouvroir de Littérature Potentielle” (OuLiPo) era el taller que crearon en 1960 el matemático François Le Lionnais y el escritor Raymond Queneau, ambos patafísicos y miembros del “Collège de ‘Pataphysique”. El propósito del taller era experimentar y elaborar textos sometidos a limitaciones, a restricciones voluntarias llevadas al extremo para permitir a la literatura nacer gracias a las obligaciones, condiciones y prohibiciones de ingenio y escritura.

hombre de sus valores preestablecidos sobre su ser, su condición en la tierra y su mundo circundante, con el fin de demostrar que la realidad no desfila ante sus ojos y que en los pasajes – túneles hacia otras verdades – se encuentra una realidad en potencia.

3.2. El pasaje como búsqueda

Julio Cortázar, en su artículo “Del sentido de no estar del todo” publicado en *La vuelta al día en ochenta mundos*, comenta la búsqueda neofantástica del “otro lado de las cosas” con las siguientes palabras:

Siempre seré como un niño para tantas cosas, pero uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto, de manera que cuando el monstruito llega verdaderamente a adulto ocurre que a su vez éste lleva consigo al niño y *nel mezzo del camin* se da una coexistencia pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo. (Cortázar, 2005:32)

Y dos aperturas al mundo dan paso a dos realidades distintas, a dos modos de aceptar y valorar el entorno.

Esto puede entenderse metafóricamente pero apunta en todo caso a un temperamento que no ha renunciado a la visión pueril como precio de la visión adulta, y esa yuxtaposición que hace al poeta y quizá al criminal, y también al cronopio y al humorista (cuestión de dosis diferentes, de acentuación aguda o esdrújula, de elecciones: ahora juego, ahora mato) se manifiesta en el sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, de las telas que arma la vida y en las que somos a la vez araña y mosca. (Cortázar, 2005:32)

Ese “no estar del todo” que menciona Cortázar corresponde a una concepción de la realidad abierta a otras posibilidades. Ya no se trata del hombre cerrado sobre su propia visión del mundo, productor de realidad y producto de su propia visión (o araña y mosca, según Cortázar), sino de aquel que no deja de ser niño al ser adulto, que propone una visión paralela dentro de la realidad cotidiana. Cortázar añade: “Vivo y escribo amenazado por esa lateralidad, por ese paralaje verdadero, por ese estar siempre un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar donde se debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente en un día más de vida sin conflictos.” (Cortázar, 2005:35). La búsqueda continua representada, por ejemplo, en la rayuela como juego iniciático, donde la piedrecita debe conseguir rodar de la tierra al cielo pasando por las diferentes casillas, será el tema dominante en toda la obra de Julio Cortázar. Al igual que los escritores patafísicos, el autor argentino vive experiencias

de angustia, experiencias claramente metafísicas que culminan en la necesidad de apertura, de ver y comprender, de buscar lo que hay del otro lado de las cosas, esa nueva (in)verosimilitud. Y para dejar constancia de la angustia metafísica que lo empuja a escribir, Cortázar, en la “Carta a Roberto Fernández Retamar” publicada en Último Round, señala:

Mi problema sigue siendo, como debiste sentir al leer *Rayuela*, un problema metafísico, un desgarramiento continuo entre el monstruoso error de ser lo que somos como individuos y como pueblos en este siglo, y la entrevisión de un futuro en el que la sociedad humana culminaría por fin en ese arquetipo del que el socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual. Desde el momento en que tomé conciencia del hecho humano esencial, esa búsqueda representa mi compromiso y mi deber (Cortázar, 1969)

Del mismo modo, la ‘patafísica cree en la superposición de enfoques, en la acumulación de puntos de vista con el fin de vincular realidades. Los escritores patafísicos no dejan de ser autores puramente metafísicos, escritores angustiados por la ausencia de verdad, por el absurdo de la existencia y la insignificancia del hombre sobre la tierra.

Julio Cortázar, como comenta en el artículo “De otra máquina célibe” publicado en *La vuelta al día en ochenta mundos*, admira el sistema de analogías fonéticas de Roussel y la obra artística de Duchamp, tan elogiados por los patafísicos franceses. Estos últimos no dejarán de ser compañeros de líneas de fuga de Cortázar, amantes de otras realidades, indagadores de vidas en potencia, pues admiran a los mismos artistas, creen en realidades paralelas y utilizan técnicas de escritura similares para atravesar los agujeros metafísicos.

Puede decirse que la totalidad de la obra *Rayuela* de Cortázar es un enorme agujero, un pasaje vertiginoso, una búsqueda sobre el hombre, su existencia y su entorno. Esa totalidad está dividida por pequeñas experiencias paralelas, pequeños intersticios de realidades como puede observarse, por ejemplo, en el siguiente fragmento de *Rayuela*:

Era una noche rara, mirando a lo alto como le daba siempre por hacer a esa hora, Oliveira veía a Sirio en mitad del agujero negro y especulaba sobre los tres días en que el mundo está abierto; cuando los manes ascienden y hay puente del hombre al agujero en lo alto, puente del hombre al hombre (porque, ¿Quién trepa hasta el agujero si no es para querer bajar cambiado y encontrarse otra vez, pero de otra manera, con su raza?) (Cortázar, 2003:425)

“De otra manera”, otra visión sobre su “raza”, sobre su condición de ser humano, crear y re-crear/se: volver a crear, recrear para el lector a través de la imaginación, y recrearse el propio autor con las nuevas naturalezas inventadas.

En una Entrevista para el programa “A fondo”, Julio Cortázar describe el primer momento de su vida en el que sintió la presencia de la angustia existencial, de la relatividad del mundo circundante. En la entrevista, el escritor argentino cuenta que desde muy temprana edad escribía poemas y se los mostraba con orgullo a su madre, hasta que un día alguien puso en duda que fuera el propio Cortázar el autor de los escritos y su madre confió en la opinión del extraño. Luego añade:

un dolor de niño, un dolor infinito [...] El hecho de que mi madre pudiera dudar de mí [...] Es como la revelación de la muerte, esos primeros golpes que te marcan para siempre [...] descubrí que todo era relativo, que todo era precario, que había que vivir en un mundo que no era ese mundo de total confianza y de inocencia [...]

(Entrevista a Julio Cortázar por Joaquín Soler Serrano, Programa TVE “A fondo”, 1977)

Y no basta con sentir esa angustia existencial, tanto los patafísicos como los escritores neofantásticos se preocupan por buscar una solución al problema, un nuevo ser, una nueva realidad. El entrevistador describe la técnica narrativa de Cortázar de la siguiente manera:

óptica característica del escritor que es la de buscar siempre el revés de las cosas, no verlas de frente, advertir algo más que lo que ve una mirada ociosa y distraída sobre un libro, sobre una mesa, la mirada de Cortázar trata de desentrañar qué hay detrás de eso, cuáles son sus relieves, sus perfiles, sus sombras, su otra cara, ¿no?

(Entrevista a Julio Cortázar por Joaquín Soler Serrano, Programa TVE “A fondo”, 1977)

3.3. El humor

Como se ha mencionado anteriormente, tanto los escritores patafísicos como los neofantásticos desfiguran realidades con el fin de buscar lo oculto, una posible realidad distinta de la conocida. Estos autores acompañan esa búsqueda metafísica, seria y trascendental, con un toque de ironía y humor. En consecuencia, lo más trágico se muestra de modo humorístico. Así, Julio Cortázar presenta en Buenos Aires a Boris Vian como un gran escritor francés de literatura humorística, cuando la carga metafísica de sus obras no deja de ser espeluznante. Porque “nada más cómico que la seriedad entendida como valor previo a toda literatura importante (otra noción infinitamente cómica cuando es presupuesta), esa seriedad del que escribe como quien va a un velorio por obligación o le da una friega a un cura.” (Cortázar, 2005:21).

Se trata de una ironía aceptada, un trato hecho para no dismantelar lo trágico, una ironía tan aceptada que incluso los personajes de *Rayuela* la mencionan:

A Talita le hacía poca gracia la idea del manicomio, y Traveler lo sabía. Los dos le buscaban el lado humorístico, prometiéndose espectáculos dignos de Samuel Beckett, despreciando de labios para afuera al pobre circo que completaba sus funciones en Villa del Parque y se preparaba a debutar en San Isidro. (Cortázar, 2003:426)

La aparente ligereza de la escritura patafísica está cargada de angustia existencial, lirismo. Quizá lo grotesco de Jarry o Kafka haya sido pulido por la poesía en Cortázar, Vian o Queneau. Si la vida no puede explicarse porque las apariencias no permiten ver el resto de las realidades posibles; si todo es relativo y arbitrario; si mi angustia no puede cambiar la percepción del mundo, ¿Por qué no colmar los escritos de lirismo, de sonrisa ligera, comicidad o ironía?

El humor de los patafísicos no puede sistematizarse, fluye ligeramente para mezclar la búsqueda trascendental y la sonrisa liviana. Fluye pero abate, llega allí donde pone su meta, y resulta mucho más útil y ameno: el autor es capaz de recibir un tema serio con sordina con, aparentemente, menos fuerza destructora y, al mismo tiempo, la lectura del libro no deja de ser agradable.

3.4. La música

Los juegos musicales son propios de los autores patafísicos. Si Boris Vian crea neologismos a partir de juegos fónicos y Queneau compone los *Exercices de style*, textos en los que las jitanjáforas abundan y la fonética se ve circunscrita al deseo del autor, La Maga inventa el “glíglico” en *Rayuela*, lenguaje sin referentes, continentes sin contenido. Como se ha mencionado varias veces a lo largo de este artículo, la finalidad del patafísico no será sino la de buscar el “otro lado de las cosas”. Así, los juegos fónicos pretenden indagar más allá de la realidad aparente, buscando en la combinación de sonidos posibilidades desconocidas, pasajes escondidos hacia el “otro lado”, hacia otra verosimilitud.

Dicho esto, debe también afirmarse que la cadencia de estas obras no sólo se encuentra implícita sino que, en ellas, los personajes hablan de música, escuchan música, componen o tocan algún instrumento. El tipo de música predominante es, en todos ellos, el jazz. El jazz es utilizado como vagón de carga, como medio de transporte hacia “lo otro”. Si Wolf, el protagonista de *L’Herbe Rouge* de Boris Vian, es capaz de curarse de su angustia gracias al jazz, Charlie Parker se transforma en “Jhonny Carter”, en el cuento “El perseguidor” de Cortázar, para ofrecer su música. El jazz, el swing, esa arte nacida de la

opresión racial, significa un grito de libertad para los patafísicos, una liberación triunfal camino del “otro lado”. En esta misma línea, y por poner un ejemplo, Boris Vian, en *L'Écume des jours*, es capaz de afirmar que la música permite que las paredes se modifiquen según la melodía, que se transformen y se abomben: “Les coins de la chambre se modifiaient et s'arrondissaient sous l'effet de la musique. Colin et Chloé reposaient maintenant au centre d'une sphère.” (Vian, 1963: 90)

3.5. Las palabras, el lenguaje

Otra manera de buscar realidades distintas está en el lenguaje, en el juego con las palabras. Así, un sistema limitado y torpe, incapaz de expresar la angustia provocada por el vacío, por el absurdo de la existencia, renace bajo nuevas combinaciones, neologismos y experimentos fónicos. El lenguaje se enriquece así por medio de tonos populares y afectados, lirismo y grotesco, lítotes, jitanjáforas e hipérboles y, por lo tanto, crea y es creado por realidades en potencia. Con este fin, Queneau en *Zazie dans le métro* caracteriza a los personajes a través de su lenguaje y crea conflictos lingüísticos entre ellos para mezclar unas jergas con otras. Del mismo modo, en sus *Exercices de style*, quebranta el lenguaje para crear dobles sentidos, juegos léxicos, fonéticos y semánticos. En esta línea, Boris Vian es capaz de personalizar los objetos, darles vida propia a través de lenguaje, como esas lámparas que se mueren, o las paredes y las ventanas que se hacen cada vez más pequeñas, por culpa de la tristeza del protagonista (Vian, 1963:113).

Si Boris Vian juega con los significados del siguiente modo:

- Je veux dire. Dit le directeur, à quoi passez-vous votre temps?
- Le plus clair de mon temps, dit Colin, je le passe à l'obscurcir. (Vian, 1963:122)

Cortázar, en *Rayuela*, no duda en dejar frases sin terminar, unir las palabras de las frases hechas con un guión, o colocar una “h” delante de las palabras a las que la sociedad otorga demasiada importancia, y ello para ridiculizarlas, para curarse de ellas:

Un cuadro anamórfico en el que hay que buscar el ángulo justo (y lo importante de este ejemplo es que el ángulo es terriblemente hagudo, hay que tener la nariz casi hadosada a la tela para que de golpe el montón de rayas sin sentido se convierta en el retrato de Francisco I o en la batalla de Sinigaglia, algo hincalificablemente hasombroso). (Cortázar, 2003: 215)

El lenguaje es, en definitiva, el sistema a través del cual se da la obra patafísica siempre con la finalidad de encontrar un refugio para nuevas realidades, para nuevos puntos de vista.

4. Conclusión

A lo largo de este breve artículo se ha querido mostrar el “pasaje” entre la teoría patafísica y la literatura neofantástica. Para ello, en primer lugar se ha explicado de manera teórica la esencia y significancia de lo neofantástico, así como aquello que hace de la ‘Patafísica un movimiento literario, pero también una filosofía y un modo de vida. En segundo lugar, se ha pretendido hacer un breve recorrido por aquellos elementos que conforman el “pasaje” propiamente dicho. Con este fin, se ha tratado y ejemplificado el deseo de los escritores de ambas corrientes por buscar el “otro lado” de las cosas, la cara oculta, una verosimilitud nueva, los agujeros y las líneas de fuga. Así, se ha tomado el libro como objeto de referencia, como manifestación escrita de la angustia interior de los autores: el libro como objeto maleable, como “collage”, fragmentado y recreado, principio para otras realidades. Si la ‘Patafísica quiere reconocerse como ciencia, las máquinas producidas por los escritores tendrán la misma función que sus libros: fabricar nuevas posibilidades, puntos de vista dispares y acumulables. Esa angustia existencial, ese vacío de la existencia que comparten patafísicos y escritores de lo neofantástico se expresa por medio del humor. Allí donde el lector sonríe, el autor ha querido exponer una teoría filosófica, grave en cuanto a su esencia, pero irónica en cuanto a su exposición. La música y los juegos fónicos han sido estudiados como puente entre una realidad y otra, entre la verosimilitud y la inverosimilitud, pero también como cadencia misma del relato literario.

Bibliografía

- ALAZRAKI, J. (1983) *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid: Gredos.
- CAILLOIS, R. (1966) *Images, images...*, Paris: José Corti.
- CORTÁZAR, J. (2004) *Las armas secretas*, Madrid: Cátedra
- CORTÁZAR, J. (2003) *Rayuela*, Madrid: Cátedra
- CORTÁZAR, J. (2005) *La vuelta al día en ochenta mundos*, México D.F.: Siglo XXI Editores
- CORTÁZAR, J. (2008). *Final del juego*. México D.F.: Punto de lectura.
- CORTÁZAR, J. (1969). *Último Round*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- CRUZ, J. (1988). *Lo neofantástico en Julio Cortázar*. Madrid: Editorial Pliegos.
- BARRENECHEA, A. M. (1972). "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica: A propósito de la literatura hispanoamericana", *Revista Iberoamericana*. Núm. 80, p. 393, citado a través de CRUZ, J. (1988). *Lo neofantástico en Julio Cortázar*. Madrid: Editorial Pliegos.
- ESSLIN, M. (1970). *Au-delà de l'Absurde*. Paris: Buchet/Chastel.
- JARRY, A. (2004). *Gestes et opinions du docteur Faustroll, Pataphysicien. Roman Néo-scientifique. Alfred Jarry, œuvres*. sous la direction de Michel Décaudin, Paris: Éditions Robert Laffont.
- LAUNOIR, R. (2005). *Clefs pour la 'Pataphysique*. Paris: L'Hexaèdre, éditeur.
- MC MURRAY, L. (2001). *Quatre leçons et deux devoirs de pataphysiques*. Montréal: Éditions Liber.
- SÁBATO, E. (1967). *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar.
- SHATTUCK, R. (1913). *Au seuil de la 'Pataphysique*. Charleville: Presses de l'Ardennais.
- TODOROV, T. (1973). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, col. "Points".
- VIAN, B. (1963). *L'écume des jours*. Paris: Pauvert.
- VIAN, B. (1991). *Romans, nouvelles, œuvres diverses*. Paris: la Pochthèque.
- Entrevista a Julio Cortázar por Joaquín SOLER SERRANO, Programa TVE "A fondo". 1977.