

## Dos libros de Cortázar

Son, los últimamente publicados, *Ceremonias* (Seix Barral, 1968) y *62 modelo para armar* (Editorial Sudamericana, 1968). El primero contiene los textos íntegros de *Final del juego* y *Las armas secretas*. El segundo es una novela totalmente nueva. El título 62 viene del capítulo de *Rayuela* en el que Morelli-Cortázar había escrito:

...basta una amable extrapolación para postular un grupo humano que cree reaccionar psicológicamente en el sentido clásico de esa vieja, vieja palabra, pero que no representa más que una instancia de ese flujo de la materia animada, de las infinitas interacciones de lo que antaño llamábamos deseos, simpatías, voluntades, convicciones... Si se escribiera ese libro, las conductas standard (incluso las más insólitas; su categoría de lujo) serían inexplicables con el instrumental psicológico al uso. Los actores parecerían insanos o totalmente idiotas.

Cortázar basa su libro en esa nueva interpretación de las interacciones entre los grupos humanos. En cuanto al subtítulo *modelo para armar*, la idea es que "las diferentes partes del relato, separadas por blancos, se proponen como piezas permutables", es decir, que no hay capítulos sino armazones. También aclara el propio Cortázar que hay en la novela "diversas transgresiones a la convención literaria". Tal observación debe haber sido escrita para aplacar a los eruditos a la violeta, porque este libro encaja perfectamente dentro de los cánones de la novela moderna. Para explicarlo con uno de esos lugares comunes que tanto detesta el autor —pero que tan bien sabe explotar— es un libro de una claridad meridiana. De hecho es mucho más inteligible que la mayor parte de las novelas —en cualquier idioma— escritas en los últimos diez años.

El capítulo 62 de *Rayuela* sugeriría personajes locos o idiotas, pero no hay tales en el libro. Sólo gentes actuales, desarraigadas y anhelantes. Comienza en pleno juego lingüístico, cuando el coprotagonista —ya que hay más de uno— está tomando "Sylvaner" en un restorán parisino, una nochebuena, y al escuchar una frase perdida revive lo que después sabremos es su pasado. Cortázar, como de costumbre, juega sus excéntricos trucos despistadores: el "Sylvaner" que se sirve en París es un nombre que en español puede sonar a verso o a bosque pero que encubre un vino corriente, más alemán que francés. Es posiblemente la primera vez que la humilde uva alsaciana alcanza honores literarios, gracias a que a Cortázar le seduce lo inusitado; un "Riesling", por ejemplo, hubiera sido demasiado común. Mientras bebe, el protagonista piensa. Porque la vida, según el autor, es "yo y el pensamiento", que es la contestación de un mundo marginado a la vieja fórmula orteguiana del yo y la circunstancia. Los pensamientos aquí aparecen vagamente delineados, se sugieren las ideas con el encanto difuso de figuras en una niebla fría. Pero aún en esta parte de sueño y remembranza se adivinan las andanzas cosmopolitas del autor, porque en esta primera "armadura" se entrecruzan dos influencias, la de Neruda, y la muy inesperada de las imágenes literarias de Julián del Casal. En las meditaciones *Weltanschauung* —según Lukács el más concentrado proceso pensante del protagonista— Cortázar ha utilizado los tonos y las imágenes de la sangre que llenan la poesía casaliana. Se advierte, siguiendo el mismo proceso deductivo cortaziano, que José Lezama Lima ha iniciado a Cortázar en los misterios del modernismo cubano. El modernismo aquí le ha jugado una mala pasada a nuestro autor, en venganza por la burlona alusión a Darío cuando describe la curiosa laguna del naufragio como "un vasto cristal azogado" bajo el sol vespertino, en otra de las armazones-capítulos. Con sus crípticas alusiones literarias Cortázar se burla muy a menudo de los pedantes o se circunscribe para una minoría escogida. Y este derivatismo ni es nuevo ni deduce de su originalidad. También lo practicaron Fernando de Rojas y Garcilaso y Cervantes. Es, además, una característica muy contemporánea y un arte difícil al que Ezra Pound ha dado categoría desde hace ya mucho tiempo. Y esta presencia, la de Pound, aunque no reciba homenajes articulados de nuestros escritores jóvenes, está detrás de todas sus experimentaciones literarias.

La otra línea de influencias, la del Neruda de *Residencia en la tierra*, es más fácil de captar y se halla lo mismo en los giros gramaticales que en las imágenes. Es útil recordarla en otros libros —secciones de libros— de Cortázar, pero aquí es más constante y más profunda, acaso más

deliberada. Otra nota ineludible es la presencia argentina, el argentino o la Argentina misma. Cortázar es un innovador literario pero la Argentina es también innovadora en otros aspectos artísticos. De allí han salido artes en multi-media, como por ejemplo con *Drácula*, o museos que exhiben *graffiti* o gentes como Gyula Kosice que experimentan con esculturas de luz y de agua. *La vuelta al día en ochenta mundos* es otro intento de integración, pero los profesionales de la literatura no están al tanto de las transformaciones de las técnicas artísticas y no han entendido ni la extensión ni el propósito de la *Vuelta*, que no es solamente un aporte personal sino un reflejo de la revolución artística que está tomando forma en la América del Sur. En todo caso Cortázar se da el lujo de asimilar todas las corrientes e influencias de su tiempo y con los naufragios personales de Neruda produce el naufragio total de un grupo en derrota, y con la sangre de Casal y sus propios adjetivos nos da el "coágulo fulminante" y miles de otras imágenes de una riqueza inolvidable, con las que el lenguaje español pasa a ser más nuevo y más vibrante.

No se crea que el libro consiste en una larga disquisición ulisiana. Los protagonistas no pierden mucho tiempo en reminiscencias, sino que pasan entre ellas con paso seguro aunque todo haya nacido de un libro de Michel Butor, detalle muy para el gusto de F. C. St Aubyn, que podría añadir a sus estudios varios capítulos sobre la influencia del autor francés en la nueva literatura española. Y es así como se concatenan los *significantes* y los recuerdos: Butor ha enseñado en Búfalo —también, por cierto, en Elmira—; en Búfalo están las cataratas del Niágara, Chateaubriand describe las cataratas, Butor habla de Chateaubriand. El coprotagonista Juan acaba de comprar impulsivamente el libro de Butor. En el restorán se desarrolla el juego de palabras entre Chateaubriand y un filete rezumando sangre y el "castillo sangriento" que es la vida de Juan. Cortázar, mientras tanto, es el maestro consciente de todo este "artificio de palabras", aunque desee hasta el suplicio que las palabras se renueven, que sean originales e inocentes; por eso las recrea e inventa cronopios y esperanzas, y en este libro el "paredro", al que llama "*baby sitter* de lo excepcional", y que es una especie de padre-compadre-padrino, real e inexistente, el desdoblamiento, el doble de todas las creaciones cortazianas. Si se llevan las indagaciones al extremo, como las cosas también tienen que tener paredros, resultaría que el libro de Butor es el "paredro" del libro de Cortázar, pero lo único concreto que sabemos es que el "paredro" es una especie no-católica de padre espiritual o de ángel de la guarda seleccionado por el "aparedrado" para observaciones excepcionales.

Es y no es. Es, como diría el autor mismo, "una materia que cada vez se volvía más lenguaje".

Otro recurso literario cervantino que también aparece entre los primeros arquitecrones de la armadura, es un poema, escrito bajo la influencia visible de las *Residencias* nerudianas, incluso en la sintaxis, por ejemplo, "llegar donde es necesario y podedumbre", u "olor de desgracia", "equivocados trenes" y "una respiración de polvo y de cerveza", senestesis que unidas a los naufragios nos dan un Neruda revitalizado y renovado. El poema es excelente y merece análisis aparte. Es poesía de viajeros, de trenes, maletas y un misterioso descenso a una ciudad-infierno. El coprotagonista (o el autor, porque hay muchas observaciones aplicables a Cortázar mismo a lo largo del libro aunque no haya nada de autobiografía) recuerda su infancia en un barrio de Buenos Aires, ahora preso en los hoteles intercambiables donde suelen vivir los intérpretes de las Naciones Unidas, perdido entre pasillos, laberintos y ascensores. Es que los caracteres que tienen que viajar interminablemente entre galerías deshabitadas y ascensores llenos de miedo son los prisioneros de esa "ineluctable modalidad de lo visible" que domina toda la narración moderna.

De las ruminaciones del co-protagonista Juan pasamos a Londres con los co-protagonistas Marrast y Nicole. Marrast, marido-no casado de Nicole, ama a ésta, que a su vez ama a Juan, que a su vez ama a Hélène, quien realmente no ama a nadie. En Londres aparecen dos "salvajes pampeanos", Calac y Polanco, descendientes directos de los Gog y Magog de Leopoldo Marechal en el *Banquete de Severo Arcángelo*, con las mismas inclinaciones hacia la burla, la rebelión irónica y las contramancías mecánicas. Estos dos instalan el motor de una segadora en una canoa vieja y ocasionan un naufragio en una laguna diminuta, es decir una tempestad en un vaso de agua. Pero uno de estos payasos se enamora, defecto que no tienen los personajes de Marechal. El grupo, en fin, es pura bohemia elegante, sin preocupaciones pecunarias, excrecencia de una sociedad desarraigada y peregrina, sin la pugnacidad de las nuevas izquierdas, sin ningún respeto por las reglas del sistema social —el *establishment*— pero al que rinden una obediencia hipócrita, la suficiente para ganar dinero y vivir bien. En el fondo, sin embargo, están regidos por los mismos prejuicios de los burgueses que detestan, y mientras una de las mujeres se suicida por haber sido infiel al hombre con quien vive, la otra muere para expiar un lesbianismo exasperado y sin placer. Suma y portento de las contradicciones humanas, el grupo es a la vez anti-conventional y victoriano, y mientras se mueve libremente a través de

ciudades europeas, está tan aislado como los prisioneros de *La autopista del Sur*. Cada ser humano lleva dentro de sí mismo su propia cárcel.

Las mujeres, por primera vez en una novela de Cortázar, se roban las escenas. Una, Tell, es una danesa "distante y gentil", amiga de camas sin recuerdos, aventurera sin aventuras. Feuille Morte, suma y ejemplo del eterno femenino, sólo sabe decir bisbis-bisbis. Nicole es una artista, dulce, tierna, apasionada y sincera. Otra, Hélène, es una profesional responsable y fría, que tiene que pagar por su único momento de debilidad, porque en este libro, como en la vida misma, las mujeres son las víctimas propiciatorias. La némesis de Hélène es una estudiante, Celia, la genuina adolescente, demasiado egoísta y demasiado estúpida. Lo mismo que las mujeres, el amor aparece a diversos niveles, y encontramos preciosas escenas de amor físico que Cortázar maneja con humor y con ternura. La iniciación de un inglesito tímido por una prostituta francesa preocupada por el monumento de su peinado, el melancólico amor conyugal de los no-casados Marrast y Nicole, el juego despreocupado y cariñoso entre Tell y Juan y la desesperada entrega consciente entre Juan y Hélène. El mejor de todos los episodios es el del amor juguetón y joven entre el inglesito, Austin, y Celia, la chiquilla tonta.

La teoría de los dobles se lleva aquí al extremo. Dos personajes sueñan el mismo sueño en que cada uno actúa su propia parte. Los dos sueños, soñados en ciudades distintas, se complementan, pero suceden en distintos planos temporales. Los sueños dominan la novela. El sueño-hablar solo, el sueño-recuerdo, el sueño-duermevela y el más característico de Cortázar, el sueño-pienso. Los insomnios, como tales, son los que conducen a la tragedia y a las acciones imprevistas e involuntarias. Todo unido por medio de esos episodios que Cortázar engancha en sus capítulos con engañosa facilidad y entre los que se hallan las mejores páginas de las novelas de nuestro tiempo. Entre estas fases deshilvanadas que constituyen parte integral de la acción, tenemos las historias de muñecas diabólicas, unos neuróticos en un museo, el comiquísimo naufragio, la inauguración de la estatua de Marrast y sobre todo el viaje final, en un tren que lleva a la tragedia, en el que se hayan puntos de contacto con la última película de Robbe-Grillet, *El expreso de Europa*.

La estructura es simple aunque algunos detalles puedan hacer saltar a los puristas. La violación del tiempo convencional es absoluta y esperada y por lo tanto ni confunde ni despista. La superposición y el desplazamiento de locales es atrevida pero no oscura. Si los cambios de relator pueden confundir es sólo por minutos breves. Es técnica de cine a base de imágenes rápidas y superpuestas, sólo que en el cine el reconocimien-

to, la identificación, son más rápidos. Dentro de un tiempo que zigzaguea, las imágenes se deslizan en blanco y negro, a través de ciudades, aviones y nieblas, y a veces una nota de color, los cuadros de un museo, los dibujos de Nicole, unos tulipanes amarillos. El narrador cambia o desaparece, los objetos llegan a su destino antes de ser enviados, alguien sabe un idioma que apenas está aprendiendo, otro ignora un suceso que acaba de presenciar, pero nunca se confunde al lector deliberadamente o sin resultados justificables. Para descubrir en qué ciudad estamos tenemos que ver los edificios. Todo es cine hablado, sin títulos; los personajes aparecen en *close-ups* o en grupos, los sucesos en *flash-backs*, en proyección futura o a cámara lenta. Gentes angustiadas y simples en situaciones intrascendentes y sólo la muerte o la derrota salva a los personajes de una confrontación adolorida con sus propias debilidades. Es la historia del momento, un vivir vegetativo y anodino, el querer y dejarse de querer, mientras el autor, indiferente, nos habla del arte de injertar petunias. Con las petunias, como con el vino, se complace una vez más en dar gato por liebre a los lectores holgazanes.

Si la flora y los injertos tienen en la novela la protección subvencionada de Unesco la fauna merece nota aparte. Hay dragones, gorgonas, basiliscos y salamandras. También metafóricas cataratas de tortugas y los consabidos perros. Arriesgando las maldiciones inocentes pero efectivas de Mario Vargas Llosa, que imagina a todos los perros como negros y feroces Dobermans, hay que recalcar que el perro se ha convertido en el símbolo de la infamia dentro de la novela hispanoamericana y que de acuerdo con la mitología y la historia de América esto no es más que un resabio de la picaresca española. En su simbolización del perro Cortázar deja atrás a Carlos Fuentes e incluso a Vargas Llosa. En este libro la desgracia es el perro, la tragedia es el Perro; en el poema se siente que la "abominación se aproximaba, que iba a ocurrir el Perro". Hay también perros en símiles, y perros flacos, y de aguas, y San Bernardos, pero Cortázar añade el Perro con mayúscula.

La novela no es uno de sus más grandes monumentos, pero calladamente y en tono menor es una novela magnífica. Como en el cine de Godard, el efecto es que la vida es inestable; pero aquí las gentes son inestables más en el sentido espacial que el psicológico. Se deslizan más aprisa que la acción y mientras el autor viaja entre ciudades sus personajes van y vienen por aeropuertos y aduanas. Por esto abundan los medios de transporte, taxímetros, automóviles, trenes, metros y muy especialmente tranvías. Resurge la nota modernista con un recuerdo de Gutiérrez Nájera y sus tranvías que ahora han llegado al paradero definitivo. Cor-

tázar es elegiaco y compone su propia teoría de los tranvías: "Son siempre el mismo tranvía, cualquier diferencia se anula apenas se sube, no importa la línea, la ciudad, el continente, la cara del guarda. Por eso cada vez hay menos dijo brillantemente Tell—, los hombres se han dado cuenta y los están matando, son los últimos dragones, las últimas gorgonas". Como resultado de esta inseguridad absoluta en el tiempo y en el espacio, de la falta de solidez de la tierra que pisan, los personajes se fabrican su propia raíz, su peculiar punto de apoyo, e inventan una ciudad misteriosa e impenetrable que solamente a ellos pertenece; es zona infranqueable, abierta para los elegidos, su patrimonio inalienable. Pero esta ciudad, esta "zona", es su subsuelo geográfico y donde quiera que vayan forman un grupo aparte y solitario, ajeno a la humanidad que los circunda, y cuando observan a otro es para reírse o para hacerse creer que pueden manipular a los extraños. Están tan enariscados espiritualmente que su única verdad es la de su imaginación o sus problemas, el resto del mundo es ilusión. Han alcanzado la más profunda de las marginaciones, circulan libremente por un mundo al que ignoran. Se mueven por la tierra con la facilidad y la inconsciencia de fantasmas. El único dios que los domina es el de la causalidad, nadie puede perder el tiempo en discusiones sobre el libre albedrío porque no hay ni albedrío ni libertad. Es un mundo de una soledad absoluta, más catastrófica y más fría que la de los muertos. Un mundo de voluntades paralizadas donde todo va a suceder porque otras cosas están sucediendo, *hic et nunc*. Y así nuestro "paredro" Cortázar propone su propia teoría antisartreana, que somos más la suma de los actos ajenos que la de los propios. La clave de la novela no es el redundante "modelo para armar", el anzuelo del título, sino la proclamación husserliana al final del capítulo 62: "que el hombre no es sino que busca ser, proyecta ser, manoteando entre palabras y conducta y alegría salpicada de sangre y otras retóricas como ésta."

ESPERANZA FIGUEROA AMARAL

*Elmira College*

