Una Clave de Cortázar

Sobre

62. *Modelo para armar*

62. *Modelo para armar*¹ se distingue de varios modos de las obras anteriores de Cortázar. Que es menos accesible, resulta aparente en el volumen de la crítica que se ha escrito hasta ahora sobre esta obra. Pero el propio Cortázar señala otra diferencia en su ensayo sobre 62 titulado “La muñeca rota”. Dice allí que la novela fue “una tentativa por completo diferente. . . las citas de autores o hechos simpáticamente ligados a la trama central habían sido eliminados con vistas a una narración lo más lineal y directa posible. Es raro que los personajes aludan a elementos literarios ajenos o a textos que su situación momentánea parafrasea: todo se reduce a alguna referencia a Debussy, un libro de Michel Butor, una mención bibliográfica concerniente a la condesa Erszebet Bathori, vampira”.² Las últimas dos referencias quedan explicadas ampliamente en el curso de la novela, pero no así la de Debussy, cuyo nombre no aparece en 62. Quizás sea útil, por lo tanto, considerarla como una clave deliberada para la interpretación de 62. Comencemos por proponer que Cortázar se refiere al *Prelude a l'Après-midi d'un faune* de Debussy y, a través de esta pieza musical, al poema “L'Après-midi d'un faune,” de Mallarmé.³ El tema, los personajes, y aun algunos de los incidentes del poema de Mallarmé hallan paralelos en la novela de Cortázar. La alusión del ensayo apunta, en fin, a aspectos de 62 que hasta ahora no han sido advertidos.

Cuando Juan sale del restaurante “Polidor”, camina por el barrio del canal Saint-Martin: “Tal vez fue en ese momento cuando al final de un interminable caminar entreví la silueta de Frau Marta en el pontón. . . Me desperté (hay que darle un nombre, Hélène) en un banco, al alba; todo me facilitaba una vez más la explicación atendible, el sueño donde se mezclan los tiempos” (p. 31). Las dos frases--no las cito completas debido a su extensión--siguen la una a la otra, concluyendo la primera parte de la novela, la cual se compone de la escena en el “Polidor” y el caminar de Juan en la noche. Lo abrupto del despertar sugiere, aun al mismo Juan, que los

¹ Julio Cortázar, 62. *Modelo para armar* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968). Todas las citas provienen de esta edición.

² Julio Cortázar, *Ultimo round* (México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1969), p. 104, primer piso.

³ Mallarmé mismo declaró explícitamente el parecido entre las dos obras. Véase Edward Lockspeiser, *Debussy: His Life and Mind* (Nueva York: Macmillan, 1962), I, p. 155 ff.

acontecimientos--la escena en el "Polidor", el caminar en la noche, la visión de Frau Marta en el pontón--fueron un sueño. El hecho de que la segunda parte de la novela, que tiene lugar en Londres, Viena, París y Arcueil, termina igualmente con la escena de Frau Marta en el pontón, sugiere por su parte que ella también sucede dentro de ese sueño de Juan.⁴ El despertar del protagonista es, por lo tanto, el punto focal de la novela. Si admitimos esta hipótesis resalta la semejanza con "L'Après-midi d'un faune". Al igual que en el poema de Mallarmé, 62 está situado en un mundo onírico "donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal", como dice Cortázar en el breve prólogo a la novela. Lo mismo que a Juan y al fauno, el "sueño" confronta al lector y le exige descifrarlo.

El problema de Juan y del fauno cuando analizan sus respectivas experiencias consiste en explicárselas, pero sin violarlas. El fauno, hablando consigo mismo dice: "ou si les femmes dont tu gloses/ Figurent un souhait de tes sens fabuleux!" ("o si las mujeres de que tú hablas/ Figuran un deseo de tus sentidos fabulosos!")⁵ Juan, por su parte, se dice: "finalmente hay que pensar y entonces el análisis, la distinción entre lo que forma verdaderamente parte de ese instante fuera del tiempo y lo que las asociaciones le incorporan para hacerlo más tuyo, ponerlo más de este lado" (p. 12). Este tema de la violación es parte de la trama tanto del poema como de la novela. El fauno trata de forzar a las ninfas, mientras que en 62 la interacción entre los personajes envuelve siempre un juego de violaciones. Juan intenta forzar a Hélène; Hélène intenta forzar a Celia; Frau Marta intenta forzar a la muchacha inglesa; y así sucesivamente en varios niveles y gradaciones. La muñeca rota quizás es la figura más representativa de la violación en 62.

Toca mencionar en este contexto el mito de Diana (Artemisa) y Acteón. Mientras cazaba, Acteón se encontró con Diana cuando ésta se bañaba. Furiosa, la diosa lo convirtió en ciervo y los perros del propio cazador lo mataron. Hay dos referencias directas a este mito en la novela. En una ocasión dice Juan que "mis paredros" le habían llamado Acteón, y Hélène, cuando se entrega a Juan, le dice, "Vaya a saber si Diana no se entregó a Acteón, pero lo que cuenta es que después le echó los perros y probablemente gozó viendo como lo destrozaban. No soy Diana pero siento que en algún lugar de mí hay perros que esperan, y no hubiera querido que te hicieran pedazos" (p. 238). Cortázar, en su novela, usa el mito de Diana y Acteón de una manera muy semejante al empleo por Mallarmé en su poema del mito de Pan y Syrinx, el cual también trata de la violación.⁶ La base metafísica que asigna Mallarmé a este tema de la violación está bien establecida. Es "the sullyng mark the artist is forced to make on the pure white sheet and represent(s) his limited and clumsily intervening human will" ("la mancha que le toca hacer el artista sobre la pura hoja blanca, y que representa la torpe intervención de su limitada voluntad").⁷

⁴ De hecho, la escena de Frau Marta en el pontón es la penúltima de la novela. La última trata de la reunión con Feuille Morte en la estación de trenes; sólo que esto es parte de la historia de Marrast, la cual, como yo se explicará, sirve puramente de parodia a la búsqueda de Juan.

Algunos críticos distinguen "secciones" diferentes en los acontecimientos que tienen lugar en las varias ciudades (véase, por ejemplo, Angela B. Dellepiane, "62. Modelo para armar: Agresión, regresión o progresión?" *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, I, (enero, 1971), pp. 49-71. Estas acciones, sin embargo, están enmarcadas por la historia de la estatua de Marrast, la cual empieza en Londres con la busca del material para tallarla y termina con el regreso en tren a París después de su develación en Arcueil.

⁵ Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, ed. Henri Mondor y G. Jean-Aubry (París: Gallimard, 1945), p. 50. La traducción es mía.

⁶ Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé* (París: Gallimard, 1926), p. 394 ff.

⁷ Robert Greer Cohn, *Towards the Poems of Mallarmé* (Berkeley: Univ. of California Press, 1965), p. 25. La traducción es mía.

La secuencia de los acontecimientos durante la escena en el "Polidor"-- el libro de Butor, el pedido del comensal gordo, el vino, *etc.*-- ya ha sido notada por la crítica de 62.⁸ Todos esos elementos, con la excepción del nombre del restaurante, se refieren a la condesa quien, en su papel destructivo, puede identificarse con Diana. Pero, ¿por qué se llama "Polidor" el restaurante? Según un relato mitológico, Acteón es nieto de Kadmos, y según otro relato, Kadmos tuvo un sólo hijo, llamado Polidoro. Acteón y Polidoro están por lo tanto conectados con Kadmos, el fundador de Tebas, cuyos descendientes (y los de Acteón) incluyen a Edipo. La tragedia de Edipo resulta a su vez de su incapacidad para entender los acontecimientos de su propia vida. Y lo mismo les ocurre a los personajes de 62, quienes tropiezan constantemente con algo que saben que es importante, pero sin reconocerlo ni ser capaces de actuar conforme a ello.

Hay otros puntos de comparación entre el poema de Mallarmé y la novela de Cortázar. El amor lesbiano de las ninfas y su partida juntas al final del poema encuentra su analogía en la novela. La fallida seducción de Celia por Hélène ejemplifica el tema del amor lesbiano, lo mismo que la partida de Frau Marta y Nicole juntas al final de la novela. Aunque los personajes de las dos escenas de la novela son diferentes, sus papeles son los mismos. Vemos que en cada escena una mujer es mayor y domina, y la otra es más joven e impresionable. Lo mismo sucede en el poema.

La historia de Marrast, que enmarca la segunda parte de la novela, debe ser entendida como una parodia de la dificultad para entender que padecen Juan y el fauno. La historia del Instituto Courtauld, de Harold Haroldson y los neuróticos anónimos representan el complot de Marrast para confundir a los demás, el cual logra un éxito estupendo. Y su estatua, sosteniendo la base sobre la cabeza, se dirige a ridiculizar el arte tradicional en vez de proponer una nueva interpretación de la figura de Vercingetorix.

Quizás podamos concluir proponiéndonos otra vez la cuestión con que empezamos: la relación de 62 con las obras anteriores de Cortázar. En *Rayuela*, al final del capítulo 109, nos encontramos con una breve exposición del objeto de la estética de Morelli (y de Cortázar): "Morelli . . . parecía buscar una cristalización que . . . permitiera la comprensión ubicua y total de sus razones de ser, fueran éstas el desorden mismo, la inanidad o la gratuidad".⁹ Teniendo esto en cuenta, volvamos a lo que hemos identificado como el punto focal de la novela-- el despertar de Juan: "Fue entonces, creo, cuando de tanta fatiga me vino la oscura comprensión. . . . Tal vez fue en ese momento cuando al final de un interminable caminar entreví la silueta de Frau Marta en el pontón. . . Me desperté (hay que darle un nombre, Hélène)" (p. 31). Juan ha logrado en efecto una "oscura comprensión"; la del fauno al final del poema de Mallarmé o la que sugería Morelli: "desorden", la imposibilidad del entendimiento.

Ocultas dentro del texto de 62 hay un par de referencias al mito de Diana y Acteón y ciertas analogías con "L'Après-midi d'un faune". El lector que no las reconoce experimenta la misma lucha que angustia al protagonista. Por otra parte, el reconocerlas sólo afirma la imposibilidad de entender.

State University of New York at Binghamton

JOHN INCLEDON

⁸ Martha Paley de Francescato, "Julio Cortázar y un modelo para armar ya armado," *Cuadernos Americanos*, núm. 3 (mayo-junio, 1969), p. 236 f.

⁹ Julio Cortázar, *Rayuela* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1963), p. 533.