

Julio Cortázar: claves de una búsqueda ontológica.
***Último round* y la ósmosis poética con París**

IZARA BATRES

Julio Cortázar: claves de una búsqueda ontológica.
Último round y la ósmosis poética con París

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial
Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienes_somos

© Copyright by
Izara Batres
Madrid, 2023

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-xxxxxxxxxx
Depósito Legal: xx-xxx-xxxx

Maquetación:
german.balaguer@gmail.com

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	11
INTRODUCCIÓN.....	15
CAPÍTULO I. DE LA <i>TEORÍA DEL TÚNEL</i> A <i>ÚLTIMO ROUND</i> : APUNTES PARA UNA POÉTICA.....	17
CAPÍTULO II. PARÍS LO ESTOY TOCANDO MAÑANA: EL INICIO DE LA BÚSQUEDA EN <i>EL PERSEGUIDOR</i>	31
I. EL GIRO.....	31
I.1. París y el jazz.....	37
I.2. El perseguidor y la teoría poética de cortázar: pasajes.....	39
II. EL ACCESO AL OTRO TIEMPO EN EL METRO DE PARÍS: <i>BEAT Y OFF-BEAT</i> O CRONOS VERSUS EÓN.....	49
III. CORRESPONDENCIAS: EL METRO DE PARÍS COMO LABERINTO.....	61
CAPÍTULO III. PARÍS DEL LADO DE ACÁ, Y DEL LADO DE ALLÁ: <i>RAYUELA</i>	77
I. <i>TEORÍA DEL TÚNEL</i> O EL INCENDIO EN PARÍS.....	77
I.1. Excentración y centro del mandala.....	97
I.1.1. La mirada surrealista y la recuperación del <i>flâneur</i>	100
I.1.2. París como corpus fragmentado.....	102
I.1.3. El Centro París.....	105
I.1.3.1. París como haz de fuerzas contradictorias.....	108
I.1.3.2. Centro e identidad.....	109
I.1.3.3. París mandala.....	113
I.2. Centro como derecho de tierra.....	115
I.2.1. La ciudad secreta.....	115
I.2.2. La Maga París.....	120
II. PARÍS DESDE LA INTUICIÓN PURA: EL CRIPTOGRAMA.....	123
II.1. Subvertir el orden lógico.....	123
II.2. El laberinto interior: correspondencias.....	127
II.3. La mujer palimpsesto: los polos de París.....	130
II.3.1. París fetiche.....	135

II.4. La mujer como enlace: el puente-rayuela.....	137
II.5. La ciudad tapiz.....	140
II.5.1. Lenguaje secreto de París: el acceso al diálogo.....	142
III. “BUSCO TU SUMA”	144
III.1. Desdoble y síntesis en <i>Rayuela</i>	145
III.1.1. París-suma: la superación de los opuestos	147
III.1.2. El amor pasaje.....	149
III.1.3. El amor incendio: la derrota del tiempo	154
III.2. El encuentro	156
III.3. Hacia el “amoricidio”	158
 CAPÍTULO IV. 62/ MODELO PARA ARMAR. EL HUECO PARÍS	 161
I. LA PROPUESTA 62.....	161
II. PARÍS EN 62.....	163
II.1. La Ciudad como espacio interior.....	164
II.1.1. El desdoble del espacio y el mandala	168
II.2. La ciudad como hueco	179
II.3. La zona o el intento de descifrar	183
II.4. El hueco Hélène.....	187
II.5. El doble triángulo del mandala.....	189
II.6. Vampirismo como metáfora de la nada	196
II.7. La muñeca fetiche y el subconsciente colectivo.....	203
II.7.1. Ochs como minotauro	204
II.8. <i>Bisbis</i>	208
 CAPÍTULO V. ÚLTIMO ROUND. PASAJE AL CENTRO DEL MANDALA	 213
I. CONCEPCIÓN CORTAZARIANA DEL ALMANAQUE	213
II. EL <i>COLLAGE</i> : O EVOCACIÓN DE LA MATERIA DESDE LA ANTI-MATERIA Y VICEVERSA	216
II.1. La excentración	216
II.2. La fisura	220
II.3. Materia antimateria: dialéctica y síntesis.....	221
II.4. La mirada del minotauro.....	223
II.5. El libro pasaje	226
III. EL PRIMER <i>ROUND</i>	228
III.1. Dislocación	230
III.2. Casilla del amoricidio.....	232
III.3. Primeras incursiones	235
IV. <i>ÚLTIMO ROUND</i>	237
IV.1. El formato <i>round</i>	239
IV.2. Los <i>rounds</i> de <i>Último round</i>	240
IV.3. El camino a la implicación: pasos de la gran ósmosis	244
IV.3.1. Primera ósmosis: el perseguidor de París.....	245
IV.3.2. Cuba: segunda ósmosis.....	247

IV.3.3. La tercera ósmosis: el centro del mandala	259
IV.3.3.1. La gran zambullida.....	259
IV.3.3.2. Noticias del mes de Mayo: el poetismo está en las calles ...	263
IV.3.3.2.1. “De la mano del sueño a la vigilia”	263
IV.3.3.2.2. Excentración para llegar al centro	269
IV.3.3.2.3. Los jóvenes poetistas del 68	270
IV. 3.3.3. Excavando el túnel.....	288
IV.3.3.3.1. El poeta contra el hormigón.....	289
IV.3.3.3.2. <i>Contestation</i> : cogestión, igualdad, búsqueda de sentido.....	291
IV.3.3.3.3. A la conquista del fetiche.....	293
IV.3.3.3.4. “Le mouvement populaire n’a pas de temple” ...	295
IV.3.3.3.5. La patria: una enorme casa de muchas habitaciones.....	297
IV. 3.3.4. “Reinventad la vida”	299
IV.3.3.4.1. El nuevo código anticódigo:	299
IV.3.3.4.2. Dinamismo versus quitinosidad.....	306
IV.3.3.4.3. “Basta de tomar el acensor, toma el poder” ...	307
IV.3.3.4.4. La comunicación lúdica.....	309
IV.3.3.4.5. Humor-amor.....	311
IV.3.3.4.6. Frente al mecanicismo, la creación.....	313
IV.3.3.5. Hacia la fugaz edad de oro	316
IV.3.3.5.1. El gran incendio	319
IV.3.3.5.2. La ciudad-poesía de Cortázar: cristalización de París.....	324
IV.3.3.5.3. Derecho de ciudad: la unión.....	328
IV.3.3.6. El centro del mandala: “al término de múltiples ósmosis” ...	331
BIBLIOGRAFÍA.....	335
BIBLIOGRAFÍA DE CORTÁZAR.....	335
BIBLIOGRAFÍA SOBRE CORTÁZAR	336
DOCUMENTOS AUDIOVISUALES	340
BIBLIOGRAFÍA SOBRE PARÍS Y MAYO DEL 68	340
BIBLIOGRAFÍA REFERENCIAL.....	341
EPÍLOGO POÉTICO	345

PRÓLOGO

TEODOSIO FERNÁNDEZ

*Catedrático emérito de Literatura Hispanoamericana
de la Universidad Autónoma de Madrid*

En los últimos años sesenta del siglo pasado Julio Cortázar, por entonces celebrado autor de *Rayuela* y uno de los grandes protagonistas del *boom* de la novela hispanoamericana, publicó *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*, dos títulos que reunieron materiales heterogéneos y que hasta en su formato suponían una defensa de la libertad y de la imaginación que para entonces ya resultaban indisociables de la propuesta literaria ofrecida por el escritor argentino. Ricos en ilustraciones, lo que daba a la imagen una significación relevante, incluían cuentos, poemas, ensayos y otros textos de más difícil clasificación, pero que resultaban y resultan imprescindibles a la hora de precisar los múltiples motivos que ocupaban la atención del autor y que habían determinado su obra. También podía detectarse en ellos el eco creciente que el entorno sociopolítico encontraba en su escritura, interesada tanto en el proceso revolucionario cubano como en las protestas estudiantiles del mayo francés del 68, que para Cortázar fueron el enfrentamiento de un puñado de pájaros contra la Gran Costumbre y un episodio más en la lucha por una sociedad más justa.

Izara Batres ha abordado en *Julio Cortázar: claves de una búsqueda ontológica* la tarea de llenar en parte el vacío crítico que dejó a esos volúmenes, tan difíciles de clasificar y de calificar, de algún modo fuera del proceso de creación del escritor, y aun de su trayectoria biográfica. Su estudio pretende y consigue convertir *Último round* en una obra medular por el momento en que se construyó y porque la heterogeneidad de sus contenidos explica como ninguna otra obra suya la teoría literaria del autor, incluso en lo que tenía de proyecto social utópico. Como el título de su investigación indica, *Julio Cortázar: claves de una búsqueda ontológica* se centra en la significación de París, asumiendo las declaraciones del escritor sobre la sacudida existencial que le sobreviniera en la capital francesa, y fija la atención en los ámbitos que resultan especialmente propicios para desarrollar una poética en el sentido estricto del término, para avanzar en el territorio de la analogía, que es el de la poesía pero que es también el de las novelas de Cortázar en su búsqueda de transcendencia o de acercamiento al sentido oculto de las cosas, una experiencia estrechamente ligada a aquella ciudad propicia a las revelaciones. La trayectoria del escritor se reconstruye así en función de París y de sus experiencias de París, esa ciudad mítica construida por décadas

de literatura (también hispanoamericana) que el análisis tiene muy en cuenta, pues no en vano la convirtieron en centro de la cultura de occidente y a la vez de la subversión contra esa literatura.

Para justificar la significación medular atribuida a *Último round*, Izara Batres ha decidido, con acierto indudable, desarrollar ante el lector el proceso previo seguido por Cortázar desde que dejara explícitos sus planteamientos en los ensayos de 1947 reunidos póstumamente en *Teoría del túnel*. No pretendo reflejar en estas breves líneas la riqueza de matices que su estudio revela al abordar ese proceso a propósito de *El perseguidor*, de *Rayuela*, de *62 modelo para armar*, sin olvidarse de sus relatos breves o de sus poemas cuando ayudan a encontrar el sentido último o la unidad de lo múltiple o la fusión de contrarios. Toda la obra de Cortázar, desde su temprano poema dramático *Los Reyes*, va encontrando su lugar en esta minuciosa lectura, que pormenoriza un proceso de inusual complejidad en torno a sus momentos más significativos. Como no podía ser de otro modo, a propósito de *El perseguidor* queda patente la relevancia de la música a la hora de traducir o concretar intuiciones que refieren a “pasajes” que permitirían pasar al otro lado, un otro lado ajeno al tiempo y al espacio del racionalismo y el positivismo, limitaciones que se pretende subvertir en el relato con ayuda del *jazz* y de ciertas experiencias en el metro de París, convertido de algún modo en un laberinto, espacio simbólico grato a Cortázar.

A propósito de *El perseguidor* y siempre que lo considera pertinente, Izara Batres tiene muy en cuenta a lo largo de su estudio las aportaciones del surrealismo, con sus precedentes y con su entorno cultural, lo que resulta de indudable eficacia a la hora de perfilar la atmósfera existencialista que también determina el proyecto literario de Cortázar y la actitud de los personajes que en su obra asumen su determinación de actuar contra la Gran Costumbre. También acierta al acercar a ese proyecto las aportaciones de la antropología y alguna vez las del psicoanálisis, lo que, además de arrojar luz sobre aquel, pone de manifiesto la complicada red de relaciones que conforma la cultura de la época. No voy a resumir o anticipar lo que el lector podrá encontrar desarrollado en los capítulos que se ocupan de *Rayuela* y de *62, modelo para armar*, donde la autora, fiel al título que ha dado a su estudio, va poniendo de particular relieve la significación de París: bosque de símbolos que en la primera de esas novelas hacen de tal espacio el centro que hay que subvertir y a la vez el mandala o el laberinto que se ha de recorrer y el pasaje (de algún modo nocturno y feminizado) hacia la antropofanía, hacia ese espacio mítico identificado como cielo de la rayuela o kibbutz del deseo, se transforma en la segunda en un hueco o reverso que hace de la ciudad un espacio negativo o vacío que alguna vez entreví poblado de presencias oscuras y también de fuerzas extrañas (flujo de la materia animada en pugna por manifestarse) que determinan el destino de los personajes en sus desencuentros y en su ansiosa búsqueda de una clave que no alcanzan. Renuncio a ser más preciso: Izara Batres ha dedicado algunas de sus páginas más lúcidas a desentrañar detalladamente los misterios de estas obras que requieren como pocas la complicidad del lector y la del crítico.

Como estaba anunciado, *Último round* es la meta y el final de este acercamiento a la obra de Cortázar, y para Izara Batres el pasaje al centro del mandala, cifrado ahora en el

formato *collage* del volumen: se relacionaría con el libro tradicional como el *jazz* con la música. Su condición y su concepción de almanaque determinan, por tanto, el alcance de esa transgresión, así como la previa y del mismo signo que ya había supuesto *La vuelta al día en ochenta mundos*, obra que aquí merece la atención suficiente para hacer de ella y de los comentarios sobre ella una oportuna introducción y un continuado complemento al estudio sobre *Último round*: la condición compartida de *collage*, la conformación heteróclita consiguiente, el pasado vanguardista que respaldaba su voluntad transgresora, la de proponer un libro abierto en su forma y en sus contenidos. Esas experiencias, también por el carácter lúdico que las impregna, avanzarían en la búsqueda que las novelas proponían, pues la heterogeneidad de las imágenes y de los textos (con la extrañeza y el enajenamiento que de ella derivan) procura los intervalos o intersticios en los que puede surgir una imagen imprevista, la posibilidad de penetrar en la esencia de las cosas o de entrever otra realidad más allá de la lógica y del orden establecido.

Los acercamientos críticos a *Último round* habían centrado la atención en sus componentes, textos e imágenes. Izara Batres tiene muy en cuenta esos precedentes, y también los comentarios de Cortázar cuando facilitan la explicación de esa obra desconcertante, pero acierta al buscar y conseguir una visión del conjunto capaz de descubrir los significados que los distintos elementos generan de las relaciones que establecen entre sí y de los vacíos que los separan. Por otra parte, inevitablemente ha constatado que allí se manifestaban inquietudes compartidas en aquellos años sesenta y que Cortázar se abría entonces a las preocupaciones sociales y políticas del momento, como algunos textos de *La vuelta al día en ochenta mundos* ya habían permitido comprobar. El análisis de *Último round* aborda los aspectos que (desde su título y desde la misma cubierta del libro, conformada por varios textos heterogéneos) confirmaban la propuesta que había determinado la búsqueda del escritor, decidido a avanzar hacia una obra abierta en su mismo diseño material (lo demostraron las diferencias entre las dos primeras ediciones) y en sus exigencias de un lector cómplice que estableciera libremente las relaciones entre los elementos dispares que conformaban el volumen. Lo más novedoso quizá radicaba en que la lucha (decididamente ahora ya se trataba de un combate, como en el boxeo) no solo era contra lo establecido sino también contra lo injusto, aspecto este último subrayado por la presencia de textos periodísticos o de fotografías que implicaban la irrupción de la realidad o de la historia. Izara Batres tiene muy en cuenta tanto el impacto de la Revolución cubana entre las inquietudes de Cortázar como (sobre todo) su vivencia de la atmósfera social, política y cultural que rodeó la revuelta de mayo del 68, en la que por unos días fugaces sintió que se concretaba la anhelada utopía (en París y con París, significativamente), lo que determinó la deriva, ya anunciada, hacia una propuesta literaria que ajustaba la precedente asociando el capitalismo y el imperialismo a la Gran Costumbre, contra la que ahora habría que dirigir un impulso revolucionario que además exigió que los escritores volviesen la mirada hacia la difícil realidad latinoamericana. La detallada reconstrucción de esos años y de ese proceso, en todos sus aspectos, constituye la prolongada culminación del estudio, confirmando el acierto de este acercamiento a Cortázar desde la significación de París y de la cultura francesa en su vida y en su obra, a la vez que queda patente la coherencia de

un proyecto literario que llevaría hasta sus últimas consecuencias la propuesta transgresora anticipada en la ya lejana *Teoría del túnel*.

Julio Cortázar: claves de una búsqueda ontológica. Último round y la ósmosis poética con París se atiene, pues, a lo que su título anuncia, y lo hace con excelentes resultados, fortalecidos por la atención prestada a textos pocos conocidos y por ello útiles para aportar una visión de esa obra indudablemente más rica que la ofrecida por la crítica precedente, profusamente aprovechada cuando se ha juzgado necesaria para completar la reconstrucción del proceso seguido y vivido por su autor. He leído con placer y con sumo provecho las páginas de Izara Batres, sensación y experiencia que sus lectores compartirán conmigo, estoy seguro de ello. Es para mí un honor que estas líneas puedan acompañar a su detallada e iluminadora recuperación del universo de uno de los escritores más relevantes y subversivos de la literatura del siglo XX.

INTRODUCCIÓN

Dado que son numerosas las investigaciones que se han realizado sobre la obra de Julio Cortázar, resulta sorprendente el vacío de estudios en profundidad sobre su libro almanaque *Último round* (1969), obra medular en el proceso de creación de Cortázar y también en su trayectoria biográfica, pues en su heterogeneidad de contenidos y formas, cataliza los principios más relevantes de la teoría literaria y poética del escritor, así como su utopía literaria y vital y sus ideas sobre el compromiso social, todo ello indefectiblemente unido a la ciudad de París.

En este libro, diseñado en forma de juego como espacio fuera del tiempo en el que es posible la “invención combinatoria”¹, y más complejo que *La vuelta al día en ochenta mundos*, más marcadamente combativo, más surrealista, Cortázar realiza una apuesta sincera por ir al fondo de las cosas con una capacidad crítica continua, intensa, que, en la línea de su obra ensayística *Teoría del túnel* (1947), no deja en alto ni un estandarte de lo establecido.

Así, *Último round* es el verdadero caballo de Troya de la literatura de Cortázar, aquel que “entra en la fortaleza literaria con su carga solapada y sin cuartel”² y cuya urgencia nos anticipaba en su *Teoría del túnel* (en la que profundizaremos después). Es, por tanto, un libro-túnel que se presenta, a simple vista, como un complejo código cifrado, más bien un anticódigo, que corre el riesgo —o tiene la ventaja, según se mire— de pasar desapercibido o de ser malinterpretado precisamente en sus aspectos más profundos, corriendo la suerte que le está reservada a toda obra que se adelanta a su época, precisamente —como veremos— por entrar en ella de lleno.

Último round es un libro mandala, y el intersticio más grande jamás abierto por Cortázar de un modo espontáneo (pues la revelación —Cortázar nos lo dice en todas sus obras—, nunca se da en el terreno racional) y supone una decisiva cumbre en la literatura

¹ Expresión de Cortázar. Prego, Omar. *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik Editores, 1985, p. 136.

² Cortázar, Julio. “Caballo de Troya”. *Teoría del túnel* (1947). En *Obra crítica / I*. Saúl Yurkievich (Ed.). Madrid: Alfaguara, 1994, p. 22.

del escritor, como testimonio privilegiado de su unión poética con París y de su proceso vital y literario.

Este proceso se divide en tres etapas que vienen determinadas por la relación con París y que, como si fueran trayectos iniciáticos, llevan a Cortázar de la teoría poética a la práctica poética y al compromiso, de la indefinición de su identidad y su ideal humano a la definición de ambos, de la idea de posesión a la idea de amor, del terreno estético al ontológico.

Hemos llamado a las tres etapas “ósmosis” (concepto con el que Cortázar define una interpenetración con París como contacto vivo, biológico³), y hemos seleccionado cuatro libros del escritor que las reflejan específicamente. Así, comenzaremos nuestro recorrido fractal con una sintética revisión de los fundamentos de la teoría poética de Cortázar y las bases de su narrativa, para avanzar después por las fases del mandala: *El perseguidor* (*Las Armas secretas*, 1959), *Rayuela* (1963), *62/Modelo para armar* (1968), *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y concluir en su centro, a su vez otro mandala: *Último round*.

En *Último round*, síntesis heterogénea de todo el proceso, se harán evidentes las transformaciones más nítidamente que en cualquiera de las anteriores obras de Cortázar. Cada uno de los textos del libro dinamita una barrera diferente, propone una subversión de fondos y formas y supone una *re-visión*, un *round* en el camino hacia un centro en el que la tercera ósmosis resume y condensa a las demás. Así sucede en el apartado “Noticias del mes de Mayo” donde el perseguidor Oliveira ha dado lugar a otros perseguidores: los poetistas del 68, y la poética de Cortázar se ha unido a la de las calles de París en la cristalización de la ciudad poesía.

En textos posteriores, Cortázar recupera esa ciudad revelada y nos despliega (como pretendía Oliveira) todos los ángulos de París, *su* París, en forma de cuadro impresionista, para que, como sucede en *Último round*, la entrevisión se genere a partir de la brecha abierta por el conjunto. Y lo hace con la melancolía de quien sabe que no podrá retener ese latido, pero con el sentimiento de profundo amor de quien ya ha *visto*, y *se ha visto* y sabe que París es parte de él, que el acceso a la cosa esenciada, a la cosa misma, creada por el alma nuevamente, se cumple en el encuentro del poeta con su canto. Un encuentro ya intuído años atrás, desde otras latitudes y otros ritmos:

Por ósmosis, por lentos reflujos, a través de incontables síntesis, ocurre que de tanto anónimo trajinar asoma la excepción, el individuo que de alguna manera crea esa ciudad que lo creó, la modela otra vez exigentemente, la arranca al hábito y a la conformidad⁴.

Cortázar creó París desde París.

³ Herráez (2003), p. 136.

⁴ D'Amico, Facio y Cortázar, (Texto de Cortázar). *Buenos Aires, Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968, p. 68.

CAPÍTULO I.

DE LA *TEORÍA DEL TÚNEL* A *ÚLTIMO ROUND*: APUNTES PARA UNA POÉTICA

En la obra de Julio Cortázar, poesía y prosa han estado imbricadas desde el comienzo de su etapa esteticista (como él decidió llamarla) hasta el final de su recorrido literario, pero siempre en una desigual simbiosis en la que la estructura en prosa queda subordinada al elemento poético, es decir, la escritura de Cortázar es poetista en el más profundo sentido que el escritor le otorga a este concepto, como inevitable hegemonía de la esencia poética sobre el enunciado formal.

Si bien, para el objeto de este ensayo nos interesa sobre todo la culminación del proceso de unión de esa poética con una utopía revolucionaria plasmada en un momento y lugar históricos, debemos partir primero de la génesis de tal proceso que despierta y culmina con la ciudad de París, y cuyo desarrollo tiene lugar a través de una permanente dialéctica de opuestos en las obras del escritor.

La literatura de Cortázar tiene una importante definición teórica en su ensayo “Para una poética” (1954), pero comienza a articularse ya desde las bases establecidas en la *Teoría del túnel* de 1947 (conjunto de ensayos publicados póstumamente, en 1994). En este ensayo, fundamental para entender la obra de Cortázar, el escritor se centra primero en la creación narrativa y nos habla de “un cobayo, la novela”, distinguiendo dos fases diferenciadas en la historia de la creación literaria. En una primera etapa, se plantean dos usos idiomáticos o posibilidades del lenguaje novelístico: el lenguaje estético, al que también llama “enunciativo o lógico”⁵, y el lenguaje poético con el que se imbrica: “imagen metáfora, infinitos juegos de la analogía”⁶.

La novela “comportará entonces asociación simbiótica del verbo enunciativo y del verbo poético, o, mejor, la simbiosis de los modos enunciativos y poéticos del idioma”⁷.

⁵ Cortázar, “Un cobayo, la novela”. *Teoría del túnel* (1947). En *Obra crítica / I*. Saúl Yurkievich (Ed.). Madrid: Alfaguara, 1994, p. 82.

⁶ *Ibíd.* p. 83.

⁷ *Ibíd.* p. 82.

Ambos lenguajes conforman lo que Cortázar llama orden estético de la literatura que es la articulación de esa doble posibilidad del lenguaje donde lo poético está supeditado a lo estético.

A estos dos niveles añade Cortázar “el aura poética de la novela”, que podemos definir como una instancia extraverbal entendida como “atmósfera que se desprende de la situación en sí —aunque se la formule prosaicamente—, de los movimientos anímicos y acciones físicas de los personajes, del ritmo narrativo, las estructuras argumentales”⁸.

Se trata de un

encantamiento poético que opera desde las formas verbales y al mismo tiempo nace de la aptitud literaria para escoger y formular situaciones sumidas, narrativa y verbalmente, en ciertas atmósferas, del mismo modo como se nos dan cargados de poesía y en plena vida cotidiana un episodio callejero, un gesto entrevisto en la distancia, un juego de luces⁹.

Este ejemplo del encantamiento poético extrapolado al terreno de la vida real es importante, puesto que constituirá el inicio de una segunda fase en la que el orden estético, como superestructura codificante de la arquitectura novelesca, “ha dejado de merecer la confianza del escritor rebelde”¹⁰. Lo que interesa a partir de ahora, dice Cortázar en su texto “Etéocles y Polinices”, radica en cómo se nos propone en la etapa moderna de la novela, el *modus vivendi* de lo enunciativo y lo poético.

A partir de este postulado, en el ensayo que da nombre al conjunto, “Teoría del túnel”, Cortázar habla de un nuevo escritor que rompe los cánones del novelista decimonónico, al sentirse constreñido por ellos:

Nuestro escritor advierte en sí mismo, en la problematicidad que le impone su tiempo, que su condición humana no es reductible estéticamente y que por ende la literatura falsea al hombre a quien ha pretendido manifestar en su totalidad y en su multiplicidad; tiene conciencia de un radiante fracaso, de una parcelación del hombre a manos de quien mejor podía integrarlo y comunicarlo¹¹.

Por lo tanto, se establece así la división del escritor en dos grupos opuestos: el que informa la situación en el idioma (y esta sería la línea tradicional) y el que informa el idioma en la situación. Este último “se inclina con temerosa maravilla ante esos escritores del

⁸ Ibid. p. 83.

⁹ Ídem.

¹⁰ Cortázar, “Etéocles y Polinices”. *Teoría del túnel*. En *Obra crítica / I* (1994), p. 86.

¹¹ Cortázar, “Teoría del túnel”. Ibid. p. 62. En adelante, cuando mencionemos el ensayo “Teoría del túnel” lo pondremos entre comillas, mientras que utilizaremos la cursiva para referirnos al conjunto de ensayos en el que está englobado: *Teoría del túnel*.

pasado en quienes asoma, proféticamente, la conciencia del hombre total, del hombre que sólo conviene en órdenes estéticos cuando los halla coincidentes con su libre impulso”¹².

Lejos de adaptarse a las formas lingüísticas para tratar de transmitir a través de ellas un pensamiento o sentimiento que quedaría reducido a un enunciado gramático, es preciso “hacer el lenguaje para cada situación” y “al recurrir a los elementos analógicos, prosódicos y aún estilísticos, necesarios para alcanzar la comprensión ajena, es preciso encararlos desde la situación para la cual se los emplea y no desde el lenguaje mismo”¹³.

Esta “agresión” contra el lenguaje literario convencional, contra las formas tradicionales, “tiene las características del túnel: destruye para construir”¹⁴.

La poesía se alza, entonces, contra la estructura del enunciado: “es el elemento poético el que de pronto se agita en ciertas novelas contemporáneas y muestra cierta voluntad imperialista”¹⁵. Dicho de otro modo, la poesía busca su fin último: trascender las estructuras fijas del enunciado.

Aquí, Cortázar ya no apunta a un lenguaje poético sino a un orden poético que se constituye como una sustitución del anterior, construcción tras la destrucción: “el orden estético cae porque ahora el escritor no encuentra otra posibilidad de creación que la del orden poético”¹⁶.

La novela es, entonces, la base de una nueva búsqueda en la que “el poeta rechaza ahora el mundo natural, empírico, y aspira a conocer el sentido oculto y misterioso de las cosas, reinventando así la realidad”¹⁷.

Esta rebelión de lo poético contra el uso fetiche, es ilustrada por Cortázar a través de dos personajes mitológicos (hijos de Edipo) que personifican, para el escritor, la idea del conflicto: “en el tiempo en que Etéocles y Polinices se toleraban por obra del novelista conciliador, la función del uso poético del lenguaje fincaba en el ornamento, la apoyatura, el *pathos* complementario de ciertas situaciones narrativas”¹⁸, es decir, que “el elemento poético cumplía un papel análogo al de la música de fondo en las películas”¹⁹.

Sin embargo, “el escritor rebelde da el paso definitivo, y el reclamo de un lenguaje solamente poético prueba que su mundo novelesco es ya sólo poesía [...] sólo denominable *novela* por razones escolares, y se cumplen accidentes, destinos y situaciones complejÍsimas pero todo ello dentro de una visión poética”²⁰.

¹² *Ibíd.* p. 62.

¹³ *Ibíd.* p. 65.

¹⁴ *Ibíd.* p. 66.

¹⁵ *Ídem.*

¹⁶ “Etéocles y Polinices”. *Ibíd.* p. 87.

¹⁷ Saldaña, Alfredo. *El texto del mundo. Crítica de la imaginación literaria*. Zaragoza: Colección Trópica, 2003, p. 79.

¹⁸ Cortázar, “Etéocles y Polinices”. *Teoría del túnel*. En *Obra crítica / I* (1994), p. 87.

¹⁹ *Ibíd.* p. 88.

²⁰ *Ibíd.* p. 90.

De este modo, explica Cortázar, la síntesis estética de una situación con dos usos del lenguaje, resulta superada por el hecho poético libre de mecanismos dialécticos. Hasta tal punto que seguir hablando de *novela* carece de sentido. El mecanismo tradicional de la novela ha cedido en favor de aquello que ya es una manifestación poética total y que abarca simultáneamente formas que sólo en apariencia lo son, como el teatro, el poema, la narración.

Es decir, “el paso del orden estético al poético entraña y significa la liquidación del distinguido genérico Novela-Poema”²¹, ya que la manifestación poética total “abraza simultáneamente formas aparentes como el poema, el teatro, la narración”²².

En este punto de la teoría poética de Cortázar es donde más claramente vemos la urgencia de una subversión de los cánones y de una superación de los esquemas tradicionales en favor de una estructura abierta. A este respecto, señala Mac-Millan que ese formularse poéticamente “no está necesariamente ligado al lenguaje poético, ya que puede asumir todos los modos”²³.

Desde la perspectiva de Cortázar, “hay un estado de intuición para el cual la realidad, sea cual fuere, sólo puede formularse poéticamente, dentro de modos poemáticos, narrativos, dramáticos: y eso porque la realidad, sea cual fuere, sólo se revela poéticamente”²⁴.

La poesía concebida como experiencia vital, lejos de ser música de fondo, guía, trasciende y compone la entera constelación del relato. El narrador ha dejado de narrar “la cosa” para transmitir lo que hay en su interior.

En su texto “El Conde y el vagabundo” (también incluido en la *Teoría del túnel*), Cortázar nos traslada dos ejemplos nítidos de esta tendencia: *Los cantos de Maldoror* (1869) y *Una temporada en el infierno* (1873), de Lautréamont y Rimbaud respectivamente. La realidad poética que inventa Lautréamont en *Los cantos de Maldoror*, está “regida por la analogía antes que por la identidad”²⁵. Así, “negándose a someter su realidad poética a los órdenes estéticos del lenguaje, superado por una avalancha de imágenes fulgurantes y deslumbramientos atroces, el Conde se deja hablar”²⁶ y nos transmite su “revelación” en la que ya no hay parcelación entre poema y novela, pues el texto es las dos cosas sin ser ninguna de ellas, libre de toda clasificación.

Lautréamont rompe el fetiche: “perfora la realidad racional y racionalista y formula con el único lenguaje posible una superrealidad que dilata vertiginosamente el ámbito aprehensivo del hombre, por vía y como consecuencia de esa fulgurante revelación”²⁷.

²¹ Cortázar, “Notas sobre la novela contemporánea”. En *Obra crítica / II*. Jaime Alazraki (Ed.). Madrid: Alfaguara, 1994, p. 149.

²² Ídem.

²³ Mac-Millan, Mary. *El intersticio como fundamento poético en la obra de Cortázar*. Frankfurt: Peter Lang, 2005, p. 34.

²⁴ Cortázar, “Notas sobre la novela contemporánea”. En *Obra crítica / II* (1994), p. Ibíd. p. 150.

²⁵ Cortázar, “El Conde y el vagabundo”. *Teoría del túnel*. En *Obra crítica / I* (1994), p. 95.

²⁶ Ídem.

²⁷ Ibíd. p. 97.

Desde la perspectiva de Cortázar, se trata simplemente de la “presentación poética del entero ámbito vital de un hombre”²⁸. Para Lautréamont, la literatura y la poesía han dejado de ser *modos* de manifestación existencial porque lo poético es lo existencial, su expresión humana y su revelación como realidad última.

Después llegarán, en esta misma línea, las aportaciones existenciales de Rimbaud –a quien Cortázar se refiere como “el vagabundo”–, que en su *saison en enfer* “logra una participación existencial de tal intensidad que liquida desde el comienzo todo lenguaje enunciativo”²⁹.

Rimbaud, consciente de la imposibilidad del lenguaje regular para revelar estados en los que el poeta “se adhiere a una inocencia esencial”³⁰, trata de transmitir (de hacer “notar”, en palabras de Cortázar) la experiencia poética comunicable sólo por el mismo sistema de imágenes en el que la experiencia se propone.

Podemos decir, por tanto, que estos autores supondrían un modelo de lo que se denominaría poesía existencial, es decir, lo poético no radica ya, en primera instancia, en el lenguaje sino en algo anterior a este: la “experiencia poética”, y la comunicación de esa experiencia.

La experiencia poética de un orden no reductible a la enunciación, y previa a la narración, se presta a un doble análisis desde dos enfoques distintos: uno más abstracto que nos remite al análisis de los orígenes del sentimiento poético y a la concepción del poeta como “mago metafísico”³¹, y otro más concreto, que remite al modo de comunicar esta experiencia irreductible al enunciado.

Empezando por el primero de ellos, en la cualidad “previa” de esa experiencia poética, observamos, por un lado la cualidad atemporal de la poesía. Lo cual, por otro lado, alude a la “vinculación pre-científica”³² del hombre de la que Cortázar nos habla en su ensayo “Para una poética”. Se trata de la “urgencia de aprehensión por analogía”³³ que el individuo muestra “desde sus primeras operaciones sensibles e intelectuales”³⁴, es decir, una experiencia sensible previa a la científica.

Partiendo de esta vinculación del poeta con el estadio primero de “inocencia esencial”, y considerando la metáfora como Cortázar la define: “forma mágica del principio de identidad”³⁵, podemos comprender la *hermanación* que establece el escritor entre la figura del poeta y la del mago, miembro de una tribu primitiva cuyo sistema de pensamiento es previo a la lógica occidental.

²⁸ *Ibíd.* p. 96.

²⁹ *Ibíd.* p. 98.

³⁰ *Ídem.*

³¹ Cortázar utiliza este concepto en su “Para una poética” (1954). En: Julio Cortázar. *Obra crítica III*. Jaime Alazraki (Ed.). Madrid: Alfaguara, 1994, p. 280.

³² Cortázar, “Para una poética” (1994), p. 268.

³³ *Ídem.*

³⁴ *Ídem.*

³⁵ *Ibíd.* 269.

Poeta y mago quedarían vinculados en lo referente a “la dirección analógica”³⁶ de su pensamiento, concebida como “una facultad esencial, un sentido espiritual”³⁷, y en cuanto que se hallan fuera de todo sistema conceptual “petrificante”. Sus percepciones sensibles pueden considerarse por lo tanto cercanas a las formas primordiales, previas a la estructura lógica occidental.

Para Cortázar, la evolución del hombre en el terreno racional ha eliminado la “cosmovisión mágica”, sustituyéndola por el método científico o por la articulación filosófica. Pero, “mientras de siglo en siglo se libraba el combate entre el mago y el filósofo, el curandero y el médico, un tercer agonista llamado poeta continuaba sin oposición alguna, una tarea extrañamente análoga a la actividad mágica primitiva”³⁸.

La diferencia fundamental que presenta el poeta frente al mago —la que le salva de esta quema histórica— reside en que, a pesar de conceder, como él, un predominio al pensamiento intuitivo, el poeta es consciente de que “su certidumbre poética vale en cuanto poesía, y no en la técnica de la vida”³⁹.

El poeta responde al esquema $A=A$, con la posibilidad de $A=B$, donde se hace visible “toda conexión analógica, toda imagen que enlaza datos determinados [...] la identificación que hace saltar al principio de identidad en pedazos”⁴⁰ —más tarde veremos cómo esto tiene mucho que ver con las secretas correspondencias dadas desde la mirada poética—, pero el poeta es consciente de que este orden es válido sólo en el terreno poético, no en el de la vida, mientras que el primitivo “no tiene otra visión que la preológica”⁴¹.

Así pues, el poeta, eterno navegante de dos aguas —y cuya riqueza esencial reside precisamente en esta confluencia—, cede a la irrupción momentánea de tales certidumbres sin que ello interfiera fácticamente en sus nociones científicas.

Esta idea nos lleva a la segunda consideración del concepto de experiencia poética previa, la que se centra en cómo se da la revelación y en el medio en que esa experiencia incontable puede ser contada, lo cual nos orienta hacia un conflicto fundamental en la obra de Cortázar y que supone la base de *62/Modelo para armar*: cómo contar el intersticio.

El poeta “entra en el mundo de las cosas mismas, no de los nombres que acaban borrando las cosas”⁴², y lo hace a través de esa irrupción momentánea que conforma un interregno o intersticio, concepto que, como veremos, adquiere capital importancia en la obra de Cortázar.

³⁶ Ídem.

³⁷ Ídem.

³⁸ Ídem.

³⁹ *Ibíd.* p. 273.

⁴⁰ *Ibíd.* p. 271.

⁴¹ *Ibíd.* p. 273.

⁴² *Ibíd.* p. 270.

Para Mac-Millan “esa experiencia poética se presenta de una manera que podríamos llamar intersticial”⁴³. Es decir, que el momento de creación establece un punto de fuga, un espacio atemporal que abre la puerta a una otredad.

En su texto “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”, Cortázar habla de esta “erupción de lo desconocido”, una “sensación terriblemente breve y fugaz de que existe un significado, una puerta abierta hacia una realidad que se nos ofrece pero que nosotros, tristemente, no somos capaces de aprender”⁴⁴.

Tratando de explicar esta experiencia, afirma:

hay momentos de mi vida en los que por un instante dejo de ser quien habitualmente soy para convertirme en una especie de pasadizo. En mi interior o fuera de mí se abre de repente algo, un inconcebible sistema de receptáculos comunicantes hace que la realidad se vuelva porosa como una esponja; durante un momento, por desgracia breve y precario, lo que me rodea cesa de ser lo que era o yo dejo de ser quien soy o quien creo que soy, y en ese terreno en que las palabras sólo pueden llegar tarde e imperfectas para intentar expresar lo que no puede expresarse, todo es posible⁴⁵.

Cortázar cede a la irrupción momentánea de una experiencia poética que le traspasa. Dice ser “un poco pararrayos”⁴⁶ de sus propios relatos, experiencias narradas casi en un proceso de escritura automática, pues

lo fantástico no aparece de forma áspera o directa, ni es cortante, sino que más bien se presenta de una manera que podríamos llamar intersticial, que se desliza entre dos momentos o dos actos en el mecanismo binario típico de la razón humana a fin de permitirnos vislumbrar la posibilidad latente de una tercera frontera, de un tercer ojo, como tan significativamente aparece en algunos textos orientales⁴⁷.

Por ello, en “Algunos aspectos del cuento” Cortázar confesaría: “en mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos –cómo decirlo– al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi consciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena”⁴⁸.

⁴³ Mac-Millan, op. cit., p. 42.

⁴⁴ Cortázar, “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”. En *Obra crítica / III*. Saúl Sosnowski (Ed.). Madrid: Alfaguara, 1994, p. 99.

⁴⁵ *Ibíd.* p. 97.

⁴⁶ González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1978, p. 43.

⁴⁷ “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”. En *Obra crítica / III* (1994), p. 99.

⁴⁸ “Algunos aspectos del cuento”. En *Obra crítica / II* (1994), p. 374.

Esa suerte de “état-second”⁴⁹, línea de fuga que permite al poeta observar, escribir, ser permeado, da lugar a una definición de la irrupción extratemporal: “el intersticio se da como instantánea fractura del continuo”⁵⁰.

Esta fractura en el continuo supondría un “avance en la realidad”. Ello puede concluirse del texto “El conde y el vagabundo”, donde Cortázar opina que la ruptura del “cordón umbilical estético y el ingreso en la poesía existencial”⁵¹ que realiza Rimbaud, así como la incursión en la superrealidad de Lautréamont, suponen “un avance en la realidad”⁵².

Así, este pasaje hacia lo extratemporal que consigue la forma poética, constituye un avance que, por otro lado, conforma el primer germen de la unión de existencialismo y surrealismo en una misma escritura determinada por el orden poético, no por el estético.

La etapa de construcción que Cortázar inicia con el ensayo “Teoría del túnel” empieza con la redefinición de estos humanismos cuya unión (concebida así por Cortázar desde el inicio) cristalizará en el poetismo, narración novelesca donde el poeta rige, sin anularlo, al narrador enunciativo⁵³, y en la figura del poetista: “escritor contemporáneo que se vuelca en la expresión poética pero persiste en sostener una *literatura*”⁵⁴.

Desgranaremos el papel del poetista, propuesto por Cortázar frente al narrador decimonónico, sobre todo en el capítulo tercero, partiendo del personaje de Morelli, y más tarde, veremos la gran relevancia que tal figura unificadora adquiere en *Último round*.

Cortázar entiende el avance en la realidad como un “salto”, pues “el poeta y sus imágenes constituyen y manifiestan un solo deseo de salto, de irrupción, de ser otra cosa”⁵⁵. Si la poesía busca trascender la palabra es porque no persigue la apariencia-cosa, sino la cosa “creada poéticamente, es decir, esenciada”⁵⁶. La palabra “no vale ya como signo traductor de esa esencia sino como portadora de lo que al fin y al cabo es la cosa misma en su forma, su idea, su estado más puro y alto”⁵⁷.

Para Cortázar, “todo poeta parece haber sentido siempre que cantar un objeto (un tema) equivalía a apropiárselo en esencia”⁵⁸:

⁴⁹ “Del cuento breve y sus alrededores”. Cortázar, Julio. *Último round* (1969). México: Siglo XXI, 2006, tomo I, p. 86.

⁵⁰ Cortázar, Julio. “Del sentimiento de no estar del todo”. *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967). México: Siglo XXI, 2007, tomo I, p. 34.

⁵¹ Cortázar, “El Conde y el vagabundo”. *Teoría del túnel*. En *Obra crítica / I* (1994), p. 99. (Notas al pie).

⁵² Ídem.

⁵³ Cortázar, “Surrealismo”. *Teoría del túnel*. En *Obra crítica / I* (1994), p. 110.

⁵⁴ Ídem.

⁵⁵ Cortázar, “Para una poética” (1994), p. 279.

⁵⁶ *Ibíd.* p. 280.

⁵⁷ Ídem.

⁵⁸ *Ibíd.* p. 281.

la música verbal es acto catártico por el cual la metáfora, la imagen (flecha lanzada al ente que mienta y que cumple simultáneamente el retorno de ese viaje intemporal e inespecial) se libera de toda experiencia significativa para no aludir y no asumir sino la esencia de sus objetos. Y esto supone, en un tránsito inefable, ser sus objetos en el plano ontológico⁵⁹.

Esta idea, como veremos en el segundo capítulo, llevará a Cortázar a plantear la teoría del camaleón, que desarrollará en *La vuelta al día en ochenta mundos*, y en la que habla de la participación de las esencias por parte del poeta. Pero también tiene un claro vínculo con su concepto y expresión del amor en todas las obras que vamos a ver en este ensayo: así, las primeras reflexiones sobre la Maga en *Rayuela* se vincularían con la forma de entender a Hélène en *62/Modelo para armar*, mediante la dialéctica posesión-participación.

El ansia de posesión que Oliveira y Juan sienten hacia la Maga y Hélène, es, en realidad, un deseo de acceder a la esencia pero ésta es innombrable; el “ser” es todo y nada, sólo accesible en fugaces tomas de contacto.

En este sentido, el avance que supone el texto de *La vuelta al día*, “Morelliana siempre”, radica en aclarar el medio de penetrar en tal esencia: es decir, este texto da el paso decisivo que va desde la participación en la esencia a través de la posesión, a dicha participación a través del amor, puesto que el acceso sólo tiene lugar desde la mirada del poeta, “con los ojos desollados por un fuego heracliteano”⁶⁰: luz que ya se revela incipiente en *Rayuela*, sin haber alcanzado aún su definición.

A partir de ahí, la poética de Cortázar seguirá otro rumbo que culminará en el logro inconsciente de *Último round*: la fusión del poeta con la esencia perseguida.

Continuando nuestro recorrido, una vez definida la experiencia poética como avance en la realidad a través del intersticio, el problema viene con la manifestación textual de lo poético, cómo encontrar un género no-género, un lugar no-lugar para expresar lo inexpresable.

El hecho de que la obra sea concebida como una manifestación poética total, una vez superado el canon tradicional sometido al orden estético, amplía sus posibilidades de permeabilidad muy por encima de la estricta delimitación de los géneros literarios.

Así, en cada forma (sólo aparentemente género) el modo de transmitir la experiencia intersticial se daría de un modo distinto. En el cuento, el pasaje se abriría a través de lo fantástico que se cuele en la realidad: “el misterio [...] está siempre *entre*, intersticialmente”⁶¹, nos recuerda Cortázar en su texto “La muñeca rota”.

En otro de los textos de *Último round*, “Del cuento breve y sus alrededores”, añadiría: “sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico”⁶². En este

⁵⁹ Cortázar, “Para una poética” (1994), p. 281.

⁶⁰ Cortázar, “Morelliana siempre”. *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo II., p. 182.

⁶¹ Cortázar, “La muñeca rota”. *Último round* (2006), tomo I, p. 261.

⁶² Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores”. *Último round* (2006), tomo I, p. 80.

sentido, hemos de tener en cuenta que, en su escritura, Cortázar desafía, al mismo tiempo, el paradigma mimético de la realidad y el antimimético. En el primero, “ficción y realidad aparecen como entidades continuas –la primera como una prolongación de la segunda– y, sin embargo, claramente diferenciadas; cada una ocupa su lugar, aunque lo que la ficción pretende es crear la ilusión de que se trata de la misma cosa”⁶³, explica Garrido Domínguez.

El segundo paradigma (antimimético),

concibe los mundos ficcionales como algo que no surge directamente de la realidad sino como resultado de un proceso de producción imaginaria [...] Dicho paradigma parece haber surgido más bien como exigencia de la propia narrativa contemporánea y su irrefrenable tendencia a superar las fronteras de la mimesis. Por paradójico que parezca, existe en toda esta narrativa la tendencia a domesticar o, mejor, legitimar sus propias transgresiones y a presentar, en suma, la ficción como la otra cara de la realidad, cuando no a confundirse con ella⁶⁴.

El mundo ficcional construido por Cortázar, supone un desafío a los dos modelos o más bien una integración de ambos, ya que se trata de “un mundo híbrido” donde se mezclan “elementos pertenecientes al campo interno de referencia con otros tomados de la realidad empírica”⁶⁵.

De otro modo, el relato de la experiencia poética encontraría todo tipo de obstáculos, mientras que la escritura híbrida, esponja (en el sentido en que la entiende Cortázar), entra en todos los terrenos, participa de la respiración de todos los mundos, es el medio de comunicar la entrevisión.

Tal vez la definición más completa de este concepto de esponja nos la ofrece Cortázar en su texto introductorio a *La vuelta al día en ochenta mundos* (“Así se empieza”) en el que habla de librarse del “cangrejo de lo idéntico” para ganar “simultaneidad porosa”, y nos aclara que “todo lo que sigue participa lo más posible de esa respiración de la esponja en la que continuamente entran y salen peces de recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos y estados y materias que la seriedad, esa señora demasiado escuchada, consideraría inconciliables”⁶⁶.

Así, Cortázar, firme partidario de esta simultaneidad porosa en todos los terrenos, asegura, en su ensayo “Del cuento breve y sus alrededores” que, a pesar de las diferencias entre ambas formas de lenguaje, “la génesis del cuento y del poema es la misma, nace de un extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen normal de la conciencia”⁶⁷. De hecho, un cuento breve en el que esté presente el elemento intersticial de lo fantástico,

⁶³ Garrido Domínguez, Antonio. *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Madrid: Iberoamericana 2011, p. 118.

⁶⁴ Ídem.

⁶⁵ *Ibid.* p. 204.

⁶⁶ Cortázar, “Así se empieza”. *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo I, p. 7.

⁶⁷ “Del cuento breve y sus alrededores”. Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 78.

no tiene una estructura de prosa, sostiene Cortázar que, a continuación, nos proporciona una de las claves teóricas que nos permiten entender la poesía en prosa que teje en cada una de sus obras:

cada vez que me ha tocado revisar la traducción de uno de mis relatos [...] he sentido hasta qué punto la eficacia y el sentido del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros previstos⁶⁸.

El escritor afirma que estos relatos son los que respiran, y no el narrador: “La comunicación se opera desde el poema o el cuento, no por medio de ellos. Y esa comunicación no es la que intenta el prosista, de teléfono a teléfono⁶⁹.”

Lo que Cortázar nos transmite desde todas sus obras es, por tanto, esa experiencia poética existencial que alude a una superrealidad. Podemos decir, en resumen, que la apertura es existencialista y surrealista, tiene carácter de pasaje o intersticio, supone un avance y este avance liquida toda preeminencia del género sobre el contenido: “en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esta afinidad [cuento-poesía] que muchos encontrarán fantástica”⁷⁰, señala Cortázar.

Podríamos decir que la obra de Cortázar nos llega traspasada de intersticio.

Como él mismo dice al respecto de *62*, en su ensayo “La muñeca rota”: se trata de generar “una porosidad virtual”⁷¹, pues el único medio de permitir el adelanto es provocar “irrupciones intersticiales”, pero, y esto es importante, “sin la pretensión de abarcar la entera superficie de la esponja fenoménica”, tejida a través de ellos.

No obstante, nos sería dado afirmar que *Último round* es, enteramente, una obra-esponja, puesto que sigue esta misma premisa en cada uno de sus fragmentos, es decir, que, cumpliendo una ley de fractalidad muy cortazariana, cada uno de los textos permeables actúa como poro de la gran esponja que conforma el libro, en un recorrido hacia el acceso central.

Del mismo modo, los relatos de Cortázar pueden ser considerados relatos esponja compuestos a través de un *swing* que constantemente crea líneas de fuga (este concepto lo estudiaremos en el siguiente capítulo), como hace el jazz. Así, el no-espacio se rebela en una escritura automática y rítmica, en el juego entre materia antimateria (lo presente y lo ausente), que analizaremos en el capítulo dedicado a *62* y en el de *Último round*, y que está presente en todas sus obras a varios niveles: eón⁷² / cronos, capítulos prescindibles / capítulos no prescindibles, personajes y dobles, continuas alusiones de los personajes al

⁶⁸ Ídem.

⁶⁹ *Ibíd.* pp. 78-79.

⁷⁰ *Ibíd.* p. 78.

⁷¹ Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 261.

⁷² El término Eón es la transcripción del griego αἰών: *aion* (período de tiempo indefinido que alude a la eternidad).

estado extratemporal, el juego con las imágenes que en los libros almanaque crea continuos accesos, etc.

En palabras de Mac-Millan, en *Último round* “el principio intersticial se realiza en todos los planos textuales, tanto en los formales como en los de contenido, y se suscribe a un compromiso político, social y moral”⁷³.

El pasaje, en este libro, se abre también hacia la realidad poética de mayo del 68, en la que la utopía había creado una brecha atemporal. Así pues, *Último round* crea un agujero hacia otro agujero, un túnel hacia otro túnel, que no se da en ningún otro de los libros de Cortázar y que traslada la fractalidad, del terreno exclusivamente ficticio (caso de 62) al mundo real, creando así un vínculo fugaz y por tanto eterno, entre el libro y el momento temporal histórico que curiosamente toma la forma de un no-tiempo.

La poetización de los grafitis en *Último round* supone un avance en la realidad y, en el plano literario: Cortázar transmite lo que experimenta al leer los grafitis de los jóvenes en una ciudad que a su vez está *revelada*, esenciada, convertida en poesía por estos mensajes poetistas pintados en las paredes. Y lo hace sin ser consciente de que está relatando el intersticio (lo que se proponía y de cuya frustración daba cuenta en 62).

Y cuando no busca contarlos es cuando finalmente logra hacerlo: lo atraviesa y cumple en la práctica su teoría de la participación a través del amor, ya superada el ansia de posesión de la esencia.

Para que Cortázar llegue hasta aquí, ha sido necesario un proceso que Cortázar divide así: “a lo largo de treinta años he pasado por tres fases, por tres etapas que solo al final pude comprender con claridad y que mis libros reflejan suficientemente [...] la etapa de estética pura, la etapa metafísica y la etapa histórica”⁷⁴. Etapas que se corresponden con las fases de ósmosis de las cuales haremos un nítido repaso en el capítulo quinto.

En todas las obras que vamos a ver, se dan los dos elementos aparentemente antagonistas cuyos ejemplos más claros son Johnny y Bruno, la Maga y Oliveira, Juan y Hélène. En cada una de estas dialécticas hay, básicamente, una confrontación entre el estadio atemporal y el temporal. Y, en definitiva, todos estos antagonismos se resumen en uno solo: París y Cortázar. Y, en último término, Cortázar y Cortázar.

A simple vista, el diálogo con la ciudad es imposible. Lo es desde el plano racionalista lógico. Contra esta opacidad, contra la imposibilidad de la visión y del diálogo con lo abierto, se rebela el poeta, a quien Cortázar describe como alguien que no quiere las cosas sino su esencia (la “cosa esenciada”): “en vez de fetiche, palabras-clave; en vez de danzas, música del verbo; en vez de ritos, imágenes cazadoras”⁷⁵.

⁷³ Mac-Millan, op. cit., p. 51

⁷⁴ Cortázar, “Los caminos de un escritor”. En *Obra crítica / VI*. Saúl Yurkievich (Ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006, p. 640.

⁷⁵ Ídem.

Sólo cuando Cortázar se reconcilia con la otredad a través del diálogo encuentra una definición de su propia identidad. La premisa de Levinas, sólo soy yo mismo cuando soy el otro⁷⁶, no dista tanto del verso de Cortázar que citaremos más de una vez, “quiero llegar a ti desde ti misma”. Oliveira aprende a ver el París secreto desde la Maga (a hablar el lenguaje de la Maga) cuando, dejando atrás el fetiche, aprende a amar a la Maga, cuando accede a la música de su verbo. Del mismo modo, Cortázar *ve* París cuando aprende a ver su poesía, es decir, a mirar desde el poeta. Es preciso comprender que, aquí, París funcionará siempre como aquello que el poeta canta.

Como vaticinio de este encuentro, Cortázar había afirmado en su “Para una poética”:

en las formas absolutas del acto poético, el conocimiento como tal (sujeto cognoscente y objeto conocido) es superado por la directa fusión de esencias: el poeta es lo que ansía ser. (Dicho en términos de obra: el poeta es su canto)⁷⁷.

París utopía, amor, centro del mandala, identidad y ser atemporal de Cortázar, ha alcanzado su definición. Ella y Cortázar ya son uno. Cortázar se despide, en un momento dado, de aquel escritor de la primera etapa, que, a finales de los años cincuenta, trazaba la génesis de *Rayuela*, persiguiendo un París inaccesible: “aquel París, aquel yo, no están ya”⁷⁸, afirma. Y le da la bienvenida a un diálogo continuado que ha inaugurado nuevas fases: “sé que nos amamos siempre y que seguimos acudiendo a la cita. Nada habrá cambiado mientras la ciudad y su amante continúen negando la superficie espumosa del tiempo para nadar en aguas profundas”⁷⁹.

⁷⁶ “Yo soy tú cuando yo soy yo”. Levinas, Emmanuel. *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1987, p. 163.

⁷⁷ Cortázar, “Para una poética” (1994), p. 284.

⁷⁸ Cortázar, “París, último primer encuentro” (texto escrito en 1977). *Papeles inesperados* Madrid: Santillana-Punto de Lectura, 2010, p. 190.

⁷⁹ Ídem.

CAPÍTULO II.

PARÍS LO ESTOY TOCANDO MAÑANA: EL INICIO DE LA BÚSQUEDA EN *EL PERSEGUIDOR*

I. EL GIRO

En la introducción a este ensayo hemos hablado de giros decisivos en la obra de Cortázar, determinados por las tres fases principales en las que hemos dividido su recorrido vital y literario. Todas ellas vienen determinadas por el primer giro que lleva al escritor de una dimensión narrativa fantástica, estética, a los planteamientos humanos que después de *El perseguidor* observaremos en sus obras más importantes.

En efecto, la mayoría de los estudios realizados sobre la trayectoria literaria de Julio Cortázar coinciden en establecer dos grandes etapas: la de sus primeras obras, centradas en la dimensión fantástica –que concluiría con el libro, de título premonitorio, *Final del juego* (1956)–, y la que comienza a partir de la escritura de *El perseguidor*, relato incluido en el libro *Las Armas secretas* (1959) y del que existen ediciones posteriores como novela corta.

Esta última etapa se inicia tras la experiencia de los primeros años de Cortázar en París (la primera ósmosis), y marca la transición del plano literario estético al ontológico, es decir, “el viraje decisivo de Cortázar hacia la problemática del hombre contemporáneo”⁸⁰. De modo que “se puede señalar la visible hegemonía de la conciencia antropológica a partir de *El perseguidor*”⁸¹.

Para entender los motivos de este giro en su literatura, conviene recordar que, si bien los primeros libros de relatos de Cortázar no reflejan su interés en la exploración del ser, esta conciencia de una inmersión mayor en el plano humano ya está planteada en sus lecturas del surrealismo y del existencialismo.

En la *Teoría del Túnel*⁸², Cortázar realiza una revisión histórica de la novela en la que se posiciona con respecto a las tendencias modernas y se involucra en el reto que supone la creación de la nueva literatura y del hombre nuevo. Cortázar propone una doble batalla

⁸⁰ Shafer, José P. *Los puentes de Cortázar*. Buenos Aires: Nuevohacer, 1996, p. 132.

⁸¹ Aronne-Amestoy, Lida. *Utopía, paraíso e historia. Inscripciones del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar*. Purdue University Monographs in Romance Languages. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin's publishing company, 1986, p. 107.

⁸² De esta obra y de la figura del poeta, hablaremos con mayor profundidad en el capítulo siguiente.

humanista del existencialismo y el surrealismo –trasladable a todos los planos–, en pro de una búsqueda integral del sentido y de una nueva forma de concebir el libro, alejada de la estética fetichista, a través de un proceso que, como veíamos, “tiene las características propias del túnel: destruye para construir”⁸³.

El proceso culminaría, idealmente, con la sustitución del novelista por un poeta, un “creador en el que se integran el ritmo y la prosodia con las facultades del *visionario* en busca de la traslación de sentidos”⁸⁴, y que articula los contenidos literarios en función de una formulación poética en lugar de hacerlo desde los moldes tradicionales del narrador decimonónico para permitir la expresión de todas las posibilidades humanas, la realización total del ser. La *Teoría del túnel*, por tanto, no sólo representa el primer postulado de las bases literarias de Cortázar, sino que también constituye los cimientos de su utopía.

Sin embargo, estas preocupaciones humanistas permanecerían, durante años, relegadas al terreno del ensayo –a pesar de un primer intento de plasmación en la obra *Los reyes* (1949)–, hasta la escritura de *El perseguidor*, un relato cuya principal diferencia respecto a los anteriores cuentos fantásticos radica en que “el cuento gira en torno al personaje y no el personaje en torno al cuento”⁸⁵.

A propósito de este asunto, Cortázar explica que, aunque se vislumbraba “una tentativa de mostración de destinos individuales”⁸⁶ en sus cuentos anteriores a *El perseguidor*, no se les puede negar la presencia de “cierta gratuidad”⁸⁷. Y señala que “lo que verdaderamente me interesaba a mí, aquello en lo que ponía el acento, era el cuento mismo, la situación, el mecanismo fantástico que yo pretendía con ese cuento”⁸⁸.

En este sentido, en los relatos anteriores a *El perseguidor*, la simbología utilizada se emplearía para dar dimensión plástica al misterio.

La frontera más clara entre una etapa y otra de su narrativa, la establece Cortázar cuando le confiesa a Luis Harss que “*Bestiario* (1951) es el libro de un hombre que no problematiza más allá de la literatura. Sus relatos son estructuras cerradas, y los cuentos de *Final del juego* pertenecen todavía al mismo ciclo”⁸⁹.

Respecto a la cuestión más importante: qué es lo que determina ese giro en su literatura, cuál es el origen de su decisión de escribir *El perseguidor*, Cortázar no parece albergar dudas:

⁸³ Cortázar, “Teoría del túnel”. *Teoría del túnel*. En *Obra crítica I* (1994), p. 66.

⁸⁴ García Galiano, Ángel. “La teoría del túnel”, *Reseña* (2000), p. 5.

⁸⁵ Aclaración de Cortázar. González Bermejo (1978), p. 12.

⁸⁶ *Ibíd.* p. 11.

⁸⁷ *Ibíd.* p. 12.

⁸⁸ *Ídem.*

⁸⁹ Harss, Luis. “Cortázar o la cachetada metafísica”. En: *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1981, 9ª ed, (1981), p. 273.

Creo que fue la experiencia europea, y el hecho de que, cuando escribí *El perseguidor* yo tenía unos cuantos años más [...] que habían sido de una vida muy vivida aquí en París. Años con experiencias humanas que yo no había hecho en la Argentina [...] París fue un poco mi camino de Damasco, la gran sacudida existencial⁹⁰.

Así pues, la segunda etapa literaria de Cortázar se inicia con el fermento de sus primeros años de estadía en París; de hecho, Sosnowski establece un paralelismo con el protagonista de *Rayuela*, Oliveira, cuando señala que “ese traslado geográfico lo cambiaría ontológicamente”⁹¹. En esta transformación (y después entenderemos mejor la importancia de la palabra “transformación” para Cortázar), es especialmente importante el primer trienio en París, de 1951 a 1953:

Son años catalizadores, años en que se da una especie de coagulación de mi experiencia precedente de Argentina que, hasta ese momento, había quedado dispersa o se había traducido en los pocos cuentos que había escrito hasta entonces. El resto permanecía en estado de recuerdo, fantasmas, obsesiones. Con ese clima, particularmente intenso que tenía la vida en París –la soledad al principio; la búsqueda de la intensidad después (en Buenos Aires me había dejado vivir mucho más); de golpe, en poco tiempo, se produce una condensación de presente y pasado; el pasado, en suma, se enchufa, diría, al presente y el resultado es una sensación de hostigamiento que me exigía la escritura⁹².

En París se produce la condensación, o más bien la superposición de planos, porque la ciudad actúa a modo de prisma; un prisma preludio del mandala, cuya suma de matices podremos contemplar sólo cuando “algo en nosotros se fragmente hasta abarcar el todo, como acaso lo abarca el ojo facetado de la mosca”⁹³.

En una de sus cartas a sus amigos los Jonquières, escrita en mayo de 1952, Cortázar se refiere a París como “el punto donde la placa del microscopio se vuelve de pronto nítida [...] No dura más que un segundo, pero en ese segundo veo. Veo lo que yo tendría que hacer si no fuera tan incapaz. Veo lo que espera del otro lado de esto que llamamos realidad”⁹⁴.

La metáfora de la placa del microscopio (igual que el arquetipo del laberinto, como veremos después) nos remite a las vivencias de la niñez de Cortázar. El vínculo principal lo encontramos en el texto “Traslado”, incluido en el libro *Territorios* (1978), en el que emergen algunos recuerdos de la infancia del escritor, como su atracción por el material traslúcido y facetado; la fascinación que sentía cuando observaba el entorno de su casa en Banfield “como a través de un calidoscopio”, el asombro que le producía contemplar

⁹⁰ González Bermejo (1978), p. 12.

⁹¹ Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Noé, 1973 (1973), p. 147.

⁹² González Bermejo (1978), p. 13.

⁹³ *París, ritmos de una ciudad*. Andrade, Alecio y Julio Cortázar (texto de Cortázar y fotografías de Andrade). Barcelona: Edhasa, 1982, p. 13.

⁹⁴ Cortázar, *Cartas a los Jonquières*. Madrid: Alfaguara, 2010, pp. 67-68.

“los juegos de la luz en los tapones facetados de los frascos de perfume o *prismándose* en las gotas de agua”⁹⁵.

Ya en aquella época, jugaba a ajustar la placa del microscopio. No resultaba difícil, sólo había que coger dos cristales de anteojos y observar, a través de ellos, la inmensidad del cielo nocturno. Al combinar los cristales, es decir, al superponerlos, “las estrellas dejaban de titilar y se volvían puntos fijos y terribles, amenazadoramente más cercanos”⁹⁶.

Del mismo modo que este tipo de metáforas comienzan a conformarse durante la niñez del escritor, la génesis de la posterior unión con París —que definiría los primeros trazos de la utopía cortazariana en *El perseguidor* y en *Rayuela*, y alcanzaría el culmen de la ósmosis en *Último round*— se perfila también en su infancia:

Desde muy niño sentí una gran fascinación por algunas literaturas europeas, especialmente la francesa [...] La literatura francesa era y sigue siendo para mí una literatura capital. Y cuando decidí salir de Argentina, el país que automáticamente me llamaba era Francia⁹⁷.

El escritor admite, en una entrevista con Karl Kohut, que leyó “todo lo que se podía leer”⁹⁸ en materia de literatura y poesía francesa, y opina que “el romanticismo en América Latina fue desencadenado por el romanticismo francés, con Lamartine, Víctor Hugo y Musset; todos esos escritores fueron adoptados como modelos por la literatura latinoamericana”⁹⁹. No en vano, Cortázar ocuparía la cátedra de literatura francesa durante dos años (1944 y 1945) en la Universidad de Cuyo.

Francia era, para Cortázar, un “imán” porque existía “una atracción de libertad, de asilo, de amplitud de ideas, y luego, además un enorme prestigio artístico, literario y musical. Eso fue lo que hizo que, a lo largo del siglo XIX, el gran modelo en América Latina fuese Francia”¹⁰⁰.

El centro icónico de tal atracción era la ciudad de París. La capital francesa, convertida en *cosmópolis* desde finales del siglo XIX, se había articulado como mito en Hispanoamérica a través de una serie de testimonios de diversa procedencia: por una parte, los relatos y crónicas de los escritores hispanoamericanos que viajaban a París, o que escribían sobre la ciudad, incluso sin haberla visitado. Por otro lado, las últimas novedades de la literatura francesa, las revistas que recogían fragmentos de otra cultura, los catálogos, las mercancías importadas, y, en tercer lugar, la mimesis urbanística que hacía que París constituyese un canon para las nuevas burguesías hispanoamericanas en el aspecto urbanístico y social¹⁰¹.

⁹⁵ Cortázar, *Territorios*. México: Siglo XXI Editores, 1978, p. 109.

⁹⁶ *Ibíd.* p. 110.

⁹⁷ Kohut, Karl. *Escribir en París*. Frankfurt/Main: Klaus Dieter Vervuert, 1983, p.196.

⁹⁸ *Ibíd.* p. 211.

⁹⁹ *Ibíd.* p. 201.

¹⁰⁰ *Ídem.*

¹⁰¹ Véase el libro de Cristóbal Pera: *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*. Bern: Editorial Científica Europea, 1997, p. 33.

En el siguiente capítulo profundizaremos más en este proceso en el que influyen dos componentes conceptuales: la ciudad como uno de los mitos más antiguos de la humanidad y París como *cosmópolis* mítica creada por escritores franceses a principios del siglo XIX.

El de París es, por lo tanto, y como afirma Cristóbal Pera, un mito transmitido a través de un discurso textual nacido en la cultura occidental y relacionado con la búsqueda de la identidad latinoamericana a mitad del siglo XIX. El mito estaría concebido, siguiendo la definición de Northrop Frye, como la unión del rito y el sueño en forma de comunicación verbal; es decir, la ciudad-arquetipo y el viaje a dicha ciudad entendido como ritual que debe ser realizado por el escritor.

Pero además, la ciudad se convierte (y lo veremos en el siguiente capítulo) en el prisma o camaleón conformado por una mezcla de oposiciones que, la mayoría de las veces, se articulan, a través de los discursos literarios o ensayísticos de los escritores, en forma de personajes femeninos: París es la cortesana y la diosa; la hechicera y la dama; la ciudad de la ilustración, espíritu de la revolución, y el vórtice donde confluyen la locura o la enfermedad, etc. Esta multiplicidad de matices no hace más que aumentar el atractivo de la ciudad (especialmente para los escritores surrealistas y para los artistas que buscan en ella mucho más que un conjunto urbano), como centro de confluencia de símbolos que dilata el esquema convencional, permitiendo un acceso a una realidad más rica.

En palabras de Cortázar,

había la noción de París como ‘ciudad luz’ en todos los planos [...] la idea que los latinoamericanos se hicieron de Francia y de París fue la de un país, una ciudad, donde el amor, en su sentido más amplio, era realmente una realización total del individuo humano, lo que allí [en Latinoamérica] no se podía, porque la iglesia y la educación lo impedían. Entonces [...] la gente pensaba que venir a París era una liberación total en el plano personal [...] pues fíjese que son muchos factores que se van sumando para hacer de París un pozo de atracción que nos conquistó durante décadas y décadas y décadas, a los intelectuales y a los artistas¹⁰².

Es importante que observemos este concepto de realización total del individuo en París, relacionada con el amor¹⁰³, ya que comienza a prefigurarse en la escritura de *El perseguidor*, conforma, después, la tesis principal de *Rayuela* y se convierte en un elemento fundamental en el desarrollo de la utopía cortazariana. Esa “realización total” es, en esencia, lo que busca la figura del perseguidor, creada por Cortázar como prolongación de su propio deseo.

¹⁰² Kohut (1983), p. 202.

¹⁰³ En su texto, “París último primer encuentro”, recogido en el libro *Papeles inesperados*, Cortázar nos recuerda, como en *Rayuela*, que: “El amor por París es siempre, de una manera o de otra, el amor en París”. Cortázar (2010), p. 192.

En la década de los cuarenta, en un Buenos Aires en el que el escritor se sentía atrapado ante el avance del peronismo¹⁰⁴, París se presentaba como una alternativa de luminosa libertad y desarrollo espiritual. Por eso, Cortázar decide viajar a la capital francesa en 1949; y, tres años después, con la oportunidad de una beca, regresa para iniciar una aventura que trocaría en residencia permanente. Porque, si la primera influencia parisina llega a través de la literatura francesa, el contacto con la ciudad produce una transformación en el escritor que va mucho más allá de dicho influjo.

Sin embargo, no sería exacto decir que París cambia a Cortázar en un sentido radical; más bien, actúa como revulsivo. La ciudad-mandala¹⁰⁵, cargada de simbolismo poético, es el centro catártico que Cortázar necesita para emprender la necesaria búsqueda metafísica que, desde hace tiempo, pugna por abrirse camino en su escritura y en su realidad:

Quando yo llegué aquí a Francia, era alguien que no tenía ningún conocimiento ni ninguna preocupación política, era egoísta, es decir, era un esteta, un hombre para quien lo importante era mi vocación, la literatura, y por lo tanto, las literaturas que yo podía abarcar y leer, el arte, la música, la pintura, todo lo que fuese el dominio estético del hombre; eso era mi reino y ahí estaban los límites muy definidos, y lo que sucedía después no me interesaba. Llegué aquí a París, me hundí en este mundo un poco extraño que refleja la primera mitad de *Rayuela* y empecé a tomar contacto con un tipo de gentes que no había cultivado en Buenos Aires, desde vagabundos hasta bohemios, otro tipo de artistas, y eso empezó ya a mostrarme que lo que yo consideraba como la realidad estética únicamente, no era suficiente, que había otros campos, otros dominios que tenían que ser explorados, que tenían que ser vividos¹⁰⁶.

Este proceso de descubrimiento del “otro lado” de la realidad en París está estrechamente vinculado a la música —como podemos ver, no sólo en *El perseguidor*, o en *Rayuela* sino en las numerosas referencias al jazz¹⁰⁷ que encontramos en la obra de del escritor argentino, desde “Llama el teléfono Delia” (1941) hasta *Los autonautas de la Cosmopista* (1982)—, pues Cortázar consideraba que, sólo a través de la música, era posible acceder a ciertas dimensiones de la realidad, inaccesibles de otro modo.

¹⁰⁴ “Entonces, dentro de la Argentina, los choques, las fricciones, la sensación de violación que padecíamos cotidianamente frente a ese desborde popular, nuestra condición de jóvenes burgueses [...] nos impidió entender ese fenómeno”, explica Cortázar que, con el paso de los años, tuvo una perspectiva distinta sobre lo que los intelectuales hubieran debido hacer para reorientar el movimiento y desarrollar su parte positiva. Goloboff, Mario. *Julio Cortázar. La biografía*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998, p. 59.

¹⁰⁵ “París es un centro, entendés, un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse”. Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 351.

¹⁰⁶ Kohut (1983), p. 223.

¹⁰⁷ Cortázar llegó a confesar, “soy un músico frustrado [...] escucho, tal vez, más cantidad de música que lo que absorbo como literatura”. González Bermejo (1978), p. 23.

I.1. París y el jazz

No es nuestro objetivo estudiar el sentido del recurso musical en la literatura de Cortázar más allá del relato que nos ocupa, pero hemos de tener en cuenta que ese cariz simbólico de apertura o de acceso que el escritor otorga a la música, se muestra, por primera vez, de una forma literaria, en *El perseguidor*. Y lo mismo ocurre con el vínculo entre el jazz y París, reflejado en el común acceso a la atemporalidad desde la música y el trayecto en metro.

La prosa poética que Cortázar le dedica a París en el libro *París ritmos de una ciudad* incluye observaciones tremendamente significativas en este sentido:

Acaso, en último término, una ciudad sólo se deja aprehender por el ritmo, por esa lenta acumulación de proporciones y de perspectivas que la van cartografiando en la memoria del viajero y que, en algún momento, cuajarán para siempre y la volverá imagen definitiva, al margen ya de las miles de imágenes acumuladas por la memoria discursiva, así como la música de Schumann se fija como un tono único, o la de Bartok, o la de Mendelsshon, entendiendo por tono la destilación alquímica y final de cada cuarteto, sinfonía o lieder, eso que a la hora de las evocaciones involuntarias se dará como la atmósfera Schumann, o John Coltrane o Carlo Gesualdo [...] Una vez más se salta a Goethe, el *entrevisor*: la arquitectura, música petrificada. La ciudad le da la razón, sus formas acaban siempre musicalizándose en otras facetas del poliedro mental, y en el instante de recordar la ciudad, cuántas veces lo que viene es un ritmo, una arquitectura de la música¹⁰⁸.

De hecho, la unión de la música con la ciudad de París determina también la génesis de los cronopios, que nacen de una intuición pura del escritor. Recordemos que la primera vez que Cortázar *vio* a sus personajes estaba en el Théâtre des Champs Elysées, escuchando un concierto de Stravinsky, y se encontraba “transportado” por la sinfonía:

Durante el entreacto, me había quedado solo en la parte alta del teatro, la sala estaba vacía, y en un momento dado, todavía bajo la influencia de la música, VI a esos personajes que no podría definir, pero ellos estaban ALLÍ. Y se llamaban cronopios. Es una prueba entre tantas otras, de que la música me ayuda a entrar en un *état second*, como dicen los franceses, y hace ‘pasar’, y, muy frecuentemente, escuchando discos de jazz o de Mozart, detengo el pick-up para ir a la máquina de escribir a causa de un pasaje que me lanza sobre la escritura¹⁰⁹.

En el capítulo decimoséptimo de *Rayuela*, donde Horacio Oliveira le dedica un extenso homenaje al jazz, resulta evidente que Cortázar establece un vínculo simbólico entre este tipo de música y la ciudad. Oliveira habla del jazz como “la única música universal del siglo”¹¹⁰, del mismo modo que París es una ciudad universal o *imagen mundi*, un “centro”¹¹¹.

¹⁰⁸ Andrade y Cortázar, op. cit., p. 5.

¹⁰⁹ González Bermejo (1978), p. 108.

¹¹⁰ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 67.

¹¹¹ *Ibid.* p. 351.

El jazz es la “música-hombre”¹¹², al igual que París es la ciudad-mujer, así lo corrobora la célebre afirmación de Cortázar, “yo digo que París es una mujer y es un poco la mujer de mi vida”¹¹³. Además, Cortázar observa en el jazz una variedad de matices, (oposiciones, líneas rectas, curvas y aristas), casi tan amplia como la que convierte a la capital francesa en un cuerpo prismático.

Si París tiene, para Cortázar, “infinitas formas, fiestas y catástrofes”¹¹⁴, si es “una mano enojada en la que perdura un olor a cebolla”, o el “amor total que aroma y malhuele”¹¹⁵, el jazz es “un árbol que abre sus ramas a derecha e izquierda, hacia arriba y hacia abajo, permitiendo todos los estilos, ofreciendo todas las posibilidades”¹¹⁶; es

una música bastante primitiva para alcanzar la universalidad y bastante buena para hacer su propia historia, con cismas, renunciadas, su charleston, su black bottom, su shimmy, su foxtrot, su stomp, sus blues, para admitir las clasificaciones y las etiquetas, el estilo esto y aquello, el swing, el bebop, el cool, ir y volver del romanticismo y el clasicismo, hot y jazz cerebral, una música-hombre, una música con historia¹¹⁷.

De este modo, la ciudad y el jazz son una inmensa convergencia de oposiciones, vinculada también a los conceptos de espiritualidad y metamorfosis. En la complejidad de París nace esa “necesidad de síntesis, de aprehender la ciudad en su totalidad huyente o extremar hasta el límite la ubicuidad del recuerdo para coagular millones de fragmentos en la visión unitiva”¹¹⁸. La ciudad no abre fácilmente sus barajas infinitas, no se deja apresar en sus múltiples formas. Del mismo modo,

El jazz es como un pájaro que migra, o emigra o inmigra o transmigra, saltabarreras, burlaaduanas [...] con el don de ubicuidad que le ha prestado el Señor, en Birmingham, en Varsovia, en Milán, en Buenos Aires, en Ginebra, en el mundo entero, es inevitable, es la lluvia y el pan y la sal [...] una nube sin fronteras, un espía del aire y del agua, una forma arquetípica, algo de antes, de abajo, que reconcilia mexicanos con noruegos y rusos y españoles, los reincorpora al oscuro fuego central olvidado [...] los devuelve a un origen traicionado¹¹⁹.

Si el jazz devuelve al hombre a un origen¹²⁰, a la cosmogonía o al no-tiempo anterior a la creación, París, la ciudad del pasaje, hace lo mismo, pues “en su breve relámpago sonoro

¹¹² Ibíd. p. 67.

¹¹³ Herráez, Miguel. *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*. Barcelona: Editorial Ronsel, 2003, p. 133.

¹¹⁴ Véase la prosa poética para el libro *París ritmos de una ciudad*. Andrade y Cortázar, op. cit., p.12.

¹¹⁵ Ibíd. p. 15.

¹¹⁶ González Bermejo (1978), p. 105.

¹¹⁷ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 67. (Citado sic.).

¹¹⁸ Extraído de la prosa poética dedicada a París por Cortázar. Andrade y Cortázar, op. cit., p.13.

¹¹⁹ Cortázar, *Rayuela* (1991), pp. 67-68.

¹²⁰ “El retorno al origen era el único medio que el pensamiento arcaico tenía por eficaz para anular la obra del Tiempo”. Eliade, *Mito y realidad* (1963). Madrid: Guadarrama, 1973, p. 98.

sigue latiendo un pulso fuera del tiempo”¹²¹. Como veremos en el segundo apartado de este capítulo, el anhelo de superar el tiempo y el espacio para alcanzar la verdadera libertad se dibuja en la literatura de Cortázar cada vez con mayor nitidez, a partir de *El perseguidor*, donde el acceso a lo atemporal tiene lugar en el metro de París. En *Rayuela* se habla de la nostalgia del reino o de la “vuelta al paraíso perdido”¹²² al que se podría acceder hallando el centro del laberinto-ciudad. El pulso atemporal que remite a ese origen perdido puede escucharse a través de las líneas de fuga, si uno se atreve a entrar, si descubre la llave.

Podríamos interpretar el traslado de Cortázar a París, (así lo han hecho algunos escritores como David Viñas) como un itinerario espiritual equivalente al viaje de la tierra al cielo rayueliano. Cortázar “buscaba la universalidad, la síntesis entre su cuerpo y lo espiritual, entre lo argentino y lo europeo”¹²³, por lo que, en opinión de Viñas, París sería, para el escritor argentino una espiritualización de su cuerpo y una oportunidad de materializarse espiritualmente¹²⁴, respondiendo al deseo de eliminar todas las fronteras.

La frontera más importante es la del espacio-tiempo. París ofrece una “puerta”, el jazz es otra, porque actúa a modo de pasaje y saca del tiempo a quien se compromete a seguir su búsqueda, alejándose de las coordenadas lineales, armado de un instrumento y de su soledad. Esto explica que, tras el desplazamiento de Oliveira a Buenos Aires, cesen las referencias a esta música en *Rayuela*. El escritor une irremisiblemente el jazz a la ciudad francesa porque ambos reflejan lo mismo: el acceso al otro tiempo.

I.2. El perseguidor y la teoría poética de cortázar: pasajes

Como hemos visto, durante los primeros años de residencia en París, tiene lugar una primera ósmosis del escritor con la ciudad. Esta primera unión determina la “sacudida existencial”¹²⁵ que hará que Cortázar traslade el centro de su literatura al terreno ontológico e integre en su escritura la idea de la ciudad y la música como pasajes. De este fermento, generado a partir de las primeras experiencias parisinas, nace *El perseguidor*, o lo que es lo mismo, “el comienzo de una nueva visión del mundo”¹²⁶:

Hasta ese momento, me sentía satisfecho con invenciones de tipo fantástico [...] pero cuando escribí *El perseguidor* había llegado un momento en el que sentí que debía ocuparme de algo que estaba mucho más cerca de mí mismo. En ese cuento dejé de sentirme seguro. Abordé un problema de tipo existencial, de tipo humano, que luego se amplificó en *Los premios* y sobre todo en *Rayuela*. En *El perseguidor* quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar también

¹²¹ Andrade y Cortázar, op. cit., p. 11.

¹²² Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 351.

¹²³ Viñas, op. cit., p. 126.

¹²⁴ *Ibíd.* p. 128.

¹²⁵ González Bermejo (1978), p. 12.

¹²⁶ Goloboff (1998), p. 111.

a mi prójimo. Yo había mirado muy poco al género humano hasta que escribí *El perseguidor*¹²⁷.

Este testimonio de Cortázar, recogido por Goloboff, explica por qué el escritor entró, posteriormente, en una dimensión que “podríamos llamar política y empecé a interesarme por problemas históricos que hasta ese momento “me habían dejado totalmente indiferente”¹²⁸.

El nuevo enfoque (recordemos la carta en la que Cortázar habla de París como el punto en el que la lente del microscopio se vuelve nítida y “dura más que un segundo, pero en ese segundo veo”) es el origen del cuestionamiento de la realidad y del primer esbozo de una utopía que, como veremos, está relacionada con la problemática del tiempo. Cortázar perfilará, progresivamente, este dibujo en sus obras posteriores, hasta culminarlo en *Último round*, acceso al centro del laberinto de la ciudad.

La trama de *El perseguidor* comenzó a fraguarse cuando Cortázar leyó, en París, un número de la revista francesa *Jazz Hot* que incluía una semblanza del saxofonista y compositor de jazz, Charlie Parker, tras su muerte.

Parker mantenía, en la música, una actitud paralela a la de Cortázar en el campo literario: se revelaba contra el esquema tradicional, buscando siempre nuevos caminos a través del *bebop*¹²⁹, enamorado de la línea de fuga que se escapa del *tempo* establecido.

Al leer detalles que desconocía sobre la vida del *jazzman*, Cortázar reconoció algo que, muchas veces, había sentido al escuchar su música: “un deseo de romper las barreras, como si buscara otra cosa, pasar al *otro lado*”¹³⁰. Así fue como comprendió que Parker era su personaje. De alguna manera, el germen del relato fue esa complicidad; la angustia existencial que el escritor compartía con el músico desde la raíz de la búsqueda artística.

Porque *El perseguidor* no es sólo el título de un relato “preludio de *Rayuela*”¹³¹, sino la inauguración de una figura literaria, prolongación, a su vez, del deseo de “progreso espiritual”¹³² que confiesa el autor. En el relato se fijan los primeros trazos de la búsqueda articulada por esa doble lucha cortazariana existencial y surrealista, que trata de acceder al núcleo y componer la utopía.

¹²⁷ *Ibíd.* p.110.

¹²⁸ *Ibíd.* p. 111.

¹²⁹ Charlie Parker fue uno de los principales exponentes del *bebop*. Este estilo nace alrededor de 1943-44 en las *jam-sessions* de varios locales de nueva York, y supone “el equivalente a la modernidad en la historia del jazz, no exento de un cierto dramatismo existencialista [...] Rompe con el estilo de las grandes orquestas y reivindica la creatividad personal poniendo la improvisación en primer término, en torno a acentos inesperados y rupturas repentinas” (Peyrats, Pilar. *Jazzuela: Julio Cortázar y el jazz*. Barcelona, Pilar Peyrats Lasuen (ed.), 1999, p. 17).

¹³⁰ González Bermejo (1978), p. 106.

¹³¹ Así lo llama Cortázar. Vid. González Bermejo (1978), p.106.

¹³² Harss (1981), p. 266.

Después de Johnny (el primer perseguidor y el más puramente intuitivo), tomarán el relevo en la búsqueda Persio y Medrano (*Los premios*, 1960) y después Oliveira, el protagonista de *Rayuela*, aparentemente más cercano a Cortázar, pero en realidad, igual a Johnny “en esencia”, pues, como señala el autor, ambos “cuestionan, ponen en crisis, niegan lo que la gran mayoría acepta por una especie de fatalidad histórica y social”¹³³.

Los perseguidores de Cortázar ansían, necesitan, llegar al nivel mítico de la realidad, al plano donde “el tiempo que crea la dicotomía vida-muerte es reemplazado por un flujo donde convergen todos los tiempos”¹³⁴. Pero para entender este concepto, debemos comprender primero la teoría poética de Cortázar, que, como explica Sosnowski, tiene su raíz en la negativa romántica a interpretar la realidad desde una perspectiva puramente científico-empírica:

El criterio de reducción del conocimiento a lo estrictamente empírico ha enajenado al hombre. Al dictaminar que sólo lo que se manifiesta a nivel empírico, que sólo los hechos concretos sometidos a leyes verificables poseen valor cognoscitivo, el ser humano fue separado de un mundo que siente e intuye ligado a su existencia, pero que es irreductible a fórmulas científicas. Los postulados positivistas quitan todo valor a la búsqueda ontológica del hombre que es su instrumento para poseer la realidad¹³⁵.

Para preservar lo que Cortázar denomina “cosmovisión mágica”¹³⁶, el romanticismo se opone a un criterio únicamente científico-racional, acogándose a una visión trascendental de la realidad, según la cual los fenómenos u objetos del estrato empírico también son manifestaciones de otra realidad.

Para Cortázar, “hay fenómenos e incluso cosas que son lo que son o como son porque, de alguna manera, también son o pueden ser otro fenómeno u otra cosa”¹³⁷. Este concepto alude a una “ley” poética de participación por la cual, para una entidad, es posible penetrar en la esencia de otra, participar de ella, pero sin necesidad de que sus identidades se disuelvan formando un objeto único.

En su ensayo *Para una poética*, Cortázar hace referencia a las teorías del sociólogo y antropólogo francés Lévy-Brühl, desarrolladas a partir de la observación de la mentalidad primitiva, cuya característica principal es la de situar en un mismo plano los elementos de la realidad empírica con los espirituales que capta a través de la intuición, de forma que no

¹³³ Goloboff (1998), p. 111.

¹³⁴ Sosnowski (1973), p. 59.

¹³⁵ *Ibíd.* p. 54.

¹³⁶ Cortázar, “Para una poética” (1994), p. 270.

¹³⁷ Véase el apartado de *La vuelta al día en ochenta mundos*, “Yo podría bailar ese sillón, dijo Isadora”. Cortázar (2007), tomo I, p. 77.

hay diferencia entre la realidad percibida por los sentidos y la intuitiva¹³⁸. Esto hace posible concebir una esfera de tiempo mítico.

A este respecto, Sosnowski precisa que el tiempo sagrado del que habla Mircea Eliade, al contrario que el profano, es reversible: es recobrado y repetido indefinidamente, podría decirse que no pasa, es un tiempo ontológico, siempre permanece igual a sí mismo, no cambia ni se agota.

Así pues,

la supra-realidad no está delimitada por un tiempo irreversible y un espacio unidimensional. Los múltiples segmentos que integran el pasado, el presente y el futuro están dados en un estrato único de fluidez constante. Esto permite que, en toda manifestación supra-real, los pasajes de un segmento a otro sean posibles y que la dualidad vida-muerte deje de serlo¹³⁹.

En el flujo temporal continuo no existen barreras, sino pasajes, es decir, que se puede pasar de un modo existencial a otro, lo cual posibilita que un modo existencial participe de otros (el sueño de la vigilia, lo real de lo imaginario, etc.):

Dado un mundo único, cuyas dimensiones ocupan toda posible experiencia y donde se une lo empírico y lo espiritual en torno al principio de existencia, se pueden establecer los siguientes principios: Todo hecho, empírico o no, posee un igual grado de realidad; todo hecho es simultáneamente reflejo y manifestación de un espíritu [...] la ley de participación y exclusión permite que algo pueda ser otra cosa sin llegar a fusionarse en un objeto único; la ley de permutación, corolario de la anterior, establece que los seres pertenecientes a ese estrato existencial único, pueden intercambiarse —esto explicaría el pasaje sin obstáculos del nivel empírico al místico y viceversa¹⁴⁰.

En el relato *El perseguidor*, los pasajes son —como vamos a ver— el metro y la música del *jazzman* Johnny Carter. El juego poético-cuántico¹⁴¹ de permutación o movimiento transversal en el espacio y el tiempo, está presente también en muchos otros cuentos de Cortázar, dos de los ejemplos más conocidos serían “El otro cielo” (*Todos los fuegos el fuego*, 1966) en el que el protagonista viaja, a través de pasajes, entre dos épocas y ciudades distintas, y el relato que le da título al libro, “Todos los fuegos el fuego”, en el que dos hechos históricos están planteados simultáneamente.

¹³⁸ Lo que Cortázar llama “homogeneidad mística común”. Véase: Cortázar, “Para una poética” (1994), p. 274.

¹³⁹ Sosnowski (1973), p. 41.

¹⁴⁰ *Ibid.* p. 16.

¹⁴¹ En muchos relatos de Cortázar y también en *Rayuela*, donde Morelli lee al físico alemán Heisenberg, se han observado trazas de física cuántica, sobre todo en lo referente a los principios de causalidad, complementariedad e incertidumbre. Vid: Ferrer, “Cortázar cuántico”, *Revista de Humanidades* nº 7, pp. 111-124, y Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 360.

Como veíamos, en su ensayo *Para una poética*, Cortázar nos traslada su visión del poeta como mago metafísico que accede al tiempo sagrado, al plano esencial de la realidad, pues “el poema y la imagen analógica que lo nutre son la zona donde las cosas renuncian a su soledad y se dejan habitar”¹⁴². El poeta, cuando “canta la cosa” participa de su esencia, porque “ser algo, cantar el ser de algo [...] supone conocimiento, y en el orden ontológico en que nos movemos, posesión”¹⁴³, por lo tanto, el poeta debe sumergirse en la esfera mágica del principio de indentidad y “*ser otra cosa*”¹⁴⁴.

Este concepto nos remite, de nuevo, a las teorías sobre la solidaridad vital y la posibilidad de los intercambios físicos, propios de la visión mítica de la realidad; recordemos que la mentalidad primitiva “piensa y siente a la vez todos los seres y los objetos como homogéneos, es decir, participando de una misma esencia o conjunto de cualidades”¹⁴⁵, ello explica, según Lévy-Brühl, que una piedra pueda ser al mismo tiempo una piedra en la isla Rossel y, por otra parte, un hombre (o un espíritu o un dios) en Temewe.

A pesar de este paralelismo, como matizábamos en el capítulo anterior, Cortázar, no está entendiendo al poeta como un ser primitivo¹⁴⁶, sino como un camaleón espiritual que, afilando su complejidad y su búsqueda de la belleza y de la verdad, en la dirección analógica, ha llegado a penetrar en la esencia, en el plano del ser o en las formas primordiales, “anteriores a la hegemonía racional y subyacentes luego a su cacareado imperio”¹⁴⁷; ha vuelto al origen para elevarse, para realizar un progreso. Y de este modo, el intersticio en el que se sitúa, fuera de todo “sistema conceptual petrificante”, le permite mayor libertad de movimientos. Por eso, “nadie puede saber cuántos mundos hay en el día de un cronopio o un poeta”¹⁴⁸, porque el conocimiento poético se desinteresa siempre “de los aspectos conceptuales y quitinizables de la cosa y procede por irrupción, por asalto e ingreso afectivo, a la cosa”¹⁴⁹.

Con objeto de ilustrar esta teoría, Cortázar cita a John Keats: “si un gorrión viene a mi ventana, participo de su existencia y picoteo las arenillas”¹⁵⁰. Recordemos que Cortázar también cita unos versos de Juan Ramón Jiménez para mostrar que la palabra en el verso del poeta es la cosa misma, creada de nuevo por su alma¹⁵¹.

¹⁴² *Ibíd.* p. 285.

¹⁴³ *Ibíd.* p. 282.

¹⁴⁴ *Ídem.*

¹⁴⁵ Lévy-Brühl, Lucien. *Alma primitiva* (1927). Madrid: Sarpe, 1985, p. 31.

¹⁴⁶ Lo que comparten el poeta y el primitivo es “que la dirección analógica es en ellos intencionada, erigida en método e instrumento” por lo que “magia del primitivo y poesía del poeta son dos planos y dos finalidades de una misma dirección”. Cortázar, “Para una poética” (1994), p. 270.

¹⁴⁷ Cortázar, “Para una poética” (1994), p. 277.

¹⁴⁸ Véase el capítulo “Casilla del camaleón”, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar (2007), tomo II, p. 187.

¹⁴⁹ *Ibíd.* p. 189.

¹⁵⁰ Cortázar, “Para una poética” (1994), p. 278.

¹⁵¹ *Ibíd.* p. 280.

Así pues, el poeta y las imágenes que crea, “constituyen y manifiestan un solo deseo de salto, de irrupción, de ser otra cosa”¹⁵², en una especie de “urgencia existencial”. Todos estos elementos residen en la búsqueda de la supra-realidad¹⁵³ del perseguidor Johnny Carter, que, en confrontación con el racionalismo estático del crítico musical, Bruno, pone de relieve la inevitable dicotomía: la perspectiva poética intuitiva, capaz de entrever una supra-realidad, frente al pensamiento racional científico instalado en la realidad, lo cual presupone: tiempo mítico versus tiempo real.

El artista puede, a través de la vía intuitiva y sensible, captar la otredad, introducirse en el pasaje del “tiempo sagrado”. Y, si Benjamin defendía que dicha introducción era, en realidad, una especie de despertar, de recordar, Marcuse sigue la misma línea al afirmar que “la imaginación artística da forma a la ‘memoria inconsciente’ de la liberación que fracasó, de la promesa que fue traicionada [...] Bajo el mando del principio de actuación, el arte opone a la represión institucionalizada la imagen del hombre como sujeto libre”¹⁵⁴.

No olvidemos que, como explica Eliade, en referencia a las teorías de diversas culturas sobre el acceso al tiempo mítico, “se libera uno de la obra del tiempo por la reminiscencia o por la anamnesis [...] El conocimiento del origen y la historia ejemplar de las cosas confiere una especie de dominio mágico sobre ellas”¹⁵⁵. Conocer el tiempo vivido y ser capaz de volver al pasado mítico confiere, de alguna forma, un dominio sobre el tiempo. El mismo autor afirma que “son los artistas los primeros de los modernos que se han dedicado a destruir su mundo para recrear un universo artístico en el que el hombre pueda a la vez existir, contemplar y soñar”¹⁵⁶.

Las referencias al *Apocalipsis*¹⁵⁷ que encontramos en *El perseguidor* siguen ese camino: el mismo que, partiendo de la *Teoría del túnel*, se desarrollará en *Rayuela*: la vuelta al caos primordial para volver a construir; el resurgir que, como veremos, se efectúa a través del ritual del laberinto.

Johnny Carter, el saxofonista inspirado por el músico de jazz Charlie Parker¹⁵⁸, encarna la actitud de la imaginación artística y del poeta. Carter no es un hombre fuera de lo común, aparentemente¹⁵⁹, y su vía de comprensión y de acceso, no es la racional sino la

¹⁵² *Ibíd.* p. 279.

¹⁵³ En la mayoría de los cuentos de Cortázar, la penetración de la suprarrealidad en el nivel empírico del hombre causará modificaciones en su régimen de vida, como señala Sosnowski. Desde la resignación de los hermanos en “Casa tomada”, hasta la felicidad de Marini en “La isla a mediodía” o el delirio de Johnny Carter en *El perseguidor*.

¹⁵⁴ Marcuse, Herbert. *Eros y civilización* (1955). Barcelona: Seix Barral, 1968, p. 140.

¹⁵⁵ Eliade, *Mito y realidad* (1973), p. 104.

¹⁵⁶ *Ibíd.* p. 88.

¹⁵⁷ El cuento se inicia con la cita de Apocalipsis, 2, 10 “sé fiel hasta la muerte”. Y Johnny le dice a Bruno que “el nombre de la estrella es Ajenjo” vid. Cortázar, *El perseguidor* (1970), p. 260.

¹⁵⁸ Cortázar dedicó el relato a la memoria de Parker y utilizó algunas de las anécdotas reales de su biografía, ubicándolas en París en lugar de en Nueva York. Vid. González Bermejo, (1978), p. 107, y Prego (1985), p. 67.

¹⁵⁹ Bruno realiza el siguiente retrato de Johnny: “nadie puede ser más vulgar, más común, más atado a las circunstancias de una pobre vida; accesible por todos lados, aparentemente [...] Cualquiera puede ser

de la intuición pura, por ello su actitud de rebeldía resulta impactante, pues es más fácil presuponerla en un genio que en un hombre “normal” que, a través del arte, entrevé la alternativa. Es el hombre que lucha por salir del encierro en el gran escenario de la realidad, o, utilizando una metáfora del libro, sueña con escapar de la jaula del leopardo¹⁶⁰.

Bruno, el crítico de jazz, antagonista de Johnny, representa la mirada racional que clasifica la realidad y la reduce a datos o a coordenadas estables. Para Sosnowski, Bruno y Johnny representan la dicotomía entre la perspectiva racional de la realidad y la intuitivo-sensual, el predominio de la lógica y el sometimiento al orden burgués y a lo establecido, en perpetuo choque con la estética del creador que opone a la lógica racional la lógica del placer.

Dicho de otro modo, se trata de una oposición entre dos actitudes humanas o dos concepciones ontológicas: aquellos que llevan puesta la máscara y aceptan la alienación social, pues saben que sólo así sobrevivirán en el orden establecido, frente a aquellos que son fieles hasta la muerte¹⁶¹ (a su forma de sentir) y cuyos deseos y sueños no están reprimidos por ninguna norma social, es decir, que eligen *vivir* frente a *sobrevivir*, exigen una dignidad en la existencia humana. Una lucha de opuestos susceptible de reproducirse, a su vez, dentro de cada individuo.

Marcuse afirma que “en el orden burgués, los hombres no viven sus propias vidas sino que cumplen funciones pre-establecidas”¹⁶²; es lo necesario para mantener el “orden”. La esencia humana se rebela contra esta maquinización, a través de la creación artística, que llama a despertar (o a recordar, como decía Benjamin), a través de la apertura del pasaje, puesto que “tras la forma estética yace la armonía reprimida de la sensualidad y de la razón, la eterna protesta contra la organización de la vida por la lógica de la dominación, la crítica del principio de producción”¹⁶³.

Johnny Carter es considerado un elemento social negativo, porque su “protesta”, su búsqueda delirante, les recuerda a los demás las preguntas que deberían hacerse y, por otro lado, porque, lo que persigue, no es generar un comercio, ni ser “útil”¹⁶⁴.

Cada vez que Johnny interrumpe una grabación o pierde un saxo, los que le rodean¹⁶⁵ (Bruno, Dedée, la marquesa, Art, y demás productores, amigos, músicos, etc.) lamentan

como Johnny, siempre que acepte ser un pobre diablo enfermo y vicioso, sin voluntad y lleno de poesía y de talento. Aparentemente”. Vid. Cortázar, *El perseguidor* (1970), p. 246.

¹⁶⁰ Cuando Johnny habla de la canción “del leopardo” de Ives Montand, se refiere a la canción *The cage*, en la que el leopardo encerrado se convierte en metáfora del hombre en busca de la salida. Cortázar, *El perseguidor* (1970), p. 258.

¹⁶¹ Cortázar encabeza su relato *El perseguidor* con la cita de *Apocalipsis* 2,10: “Sé fiel hasta la muerte”.

¹⁶² Marcuse (1968), p. 65.

¹⁶³ *Ibid.* p. 140.

¹⁶⁴ Tras el incendio de la habitación del hotel, Bruno sopesa la idea de reprender a Dedée, pero al final, desiste: “Sería tan inútil como decirle al mismo Johnny que tiene que convertirse en un ciudadano útil”. Cortázar, *El perseguidor* (1970), p. 250.

¹⁶⁵ En *Diario de Andrés Fava*, Cortázar habla del grupo como un agente de la uniformidad: “lo que importa es verificar diariamente cómo el círculo impone su ley, provoca las reacciones, pule las aristas, contagia

la “pérdida de la producción”¹⁶⁶, pero lo que Johnny busca está más allá de la utilidad o de la productividad, se halla en un plano distinto.

Johnny persigue la suprarrealidad, el acceso al absoluto, salir del tiempo “lógico” para penetrar en el otro tiempo. Cuando le dice a Bruno “todo es elástico, chico”¹⁶⁷, alude a la empresa surrealista de la *entrevisión* de un no-espacio en el que el tiempo puede dilatarse al igual que los relojes dalinianos.

El cuento mencionado anteriormente, “El otro cielo”, comienza con la siguiente reflexión: “Me ocurría a veces que todo se dejaba andar, se ablandaba y cedía terreno, aceptando sin resistencia que se pudiera ir así de una cosa a otra”¹⁶⁸. Al igual que el protagonista de este relato, Johnny se mueve, a través de pasajes, entre la rigidez de las coordenadas lineales y la elasticidad de lo atemporal. En palabras de Sosnowski, la música de Johnny es un pasaje entre el nivel humano que percibe físicamente y el suprahumano, que siente estéticamente. El músico *ve* la trascendencia, aunque no sepa llegar a ella ni definirla intelectualmente, y, al percibir la supra-realidad, desea poseerla, pues conocer una cosa supone aprehenderla, participar de la existencia del gorrión.

Johnny intuye el estrato mítico en el que todo forma parte de una sola unidad, puesto que la concepción mítica del tiempo y del espacio, como hemos visto, también se basa en el principio de que cada parte del todo es el todo y que, por lo tanto, equivale a la especie entera. Así lo afirma Sosnowski, aludiendo a las teorías de Cassirer que demuestran que la mentalidad mítica concibe una sociedad vital que abarca todo lo que posee vida. Lo humano es parte de esta sociedad pero sin poseer un rango superior a lo animal y vegetal. Ello nos llevaría a la afirmación de Johnny, “en el pan es de día”¹⁶⁹. En este caso, la palabra “pan” tendría, además, connotaciones semánticas mitológicas que nos remiten al dios Pan, es decir, al todo.

Johnny no puede creer que cortar un trozo de pan con un cuchillo no produzca un escándalo, y quiere hacer entender a Bruno esa participación poética que es un acceso: “el pan está fuera de mí pero lo toco con los dedos, lo siento, siento que eso es el mundo, pero si yo puedo tocarlo y sentirlo, entonces no se puede decir realmente que sea otra cosa, o ¿tú crees que se puede decir?”¹⁷⁰.

La misma alarma le produce el hecho de contemplarse en el espejo. Su reflejo le interroga sobre su propia realidad, le cuestiona desde el otro lado, pero “la baba viene y te tapa y te convence de que el del espejo eres tú [...] Y la gente no se da cuenta de que lo

los vocabularios, erosiona los picos salientes, unifica los credos”. Cortázar, *Diario de Andrés Fava* (1950), Madrid: Alfaguara, 1995, pp. 74-75.

¹⁶⁶ Sosnowski (1973), p. 66.

¹⁶⁷ Cortázar, *El perseguidor* (1970), p. 224.

¹⁶⁸ Cortázar “El otro cielo”. En *Los relatos, 3, Pasajes* (2004), p. 14.

¹⁶⁹ Cortázar, *El perseguidor* (1970), p. 246.

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 245.

único que acepta es la baba, y por eso les parece tan fácil mirarse al espejo. O cortar un pedazo de pan con un cuchillo”¹⁷¹.

La “baba” es en realidad lo artificial, hace referencia a aquello que no fluye de forma natural, que no se adapta al latido del ser, sino que resulta rígido y convencional, ha perdido su sentido profundo e impide la realización del ser. En este caso, la metáfora sirve para inaugurar una denuncia que continuará en *Rayuela*: dado que “la realidad sólo es accesible a través de signos y lenguajes”¹⁷², se trata de desvelar la ineficacia que a veces muestra el lenguaje estipulado para captar y expresar en su totalidad las cosas, concibiendo esa totalidad como inclusión semántica de la trascendencia o acceso al intersticio.

Por otro lado (o más bien desde el otro lado), a menudo se ha interpretado el espejo como acceso a una realidad desvelada, el contenido del corazón y de la conciencia. Rico en matices simbólicos, el espejo también aparece, en algunos mitos, como puerta por la cual el alma puede “disociarse y ‘pasar’ al otro lado, donde se halla una realidad más verdadera”¹⁷³.

Por otra parte, los espejos son “símbolos mágicos de la memoria inconsciente”¹⁷⁴. En este sentido, el espejo funciona como el pasaje de Benjamin, es un modo de despertar: “hay un saber aún no consciente de *lo que ha sido*, y su afloramiento tiene la estructura del despertar [...] Recordar y despertar son íntimamente afines. Pues despertar es el giro dialéctico, copernicano, de la rememoración”¹⁷⁵.

Siguiendo esta línea, opina Henriksen que “lo que siente Johnny es la nostalgia de un tiempo perdido que reposa en el ‘el inconsciente colectivo’ de la raza humana”¹⁷⁶, la nostalgia de algo que se halla en el origen pero que también se anhela como un futuro utópico. Johnny busca volver al origen para volver a crear, llegar a lo intemporal, al paraíso perdido, etc. Y como hemos visto, París, el metro y el jazz son las puertas hacia esa intemporalidad.

El espejo, en relación con este ideal anhelado, sería el término de la experiencia espiritual más elevada y también simbolizaría la “reciprocidad de las conciencias” pues “cuanto más pulida haya sido la cara del espejo del alma por la ascesis, más será capaz de reflejar fielmente lo que la rodea”¹⁷⁷.

Podríamos decir que Johnny Carter, que se mueve en un paradigma esencial cercano a las “formas primordiales”¹⁷⁸, refleja la realidad a través de un “espejo” sumamente nítido, capaz de reproducir todos los matices con gran exactitud, tanto los que aluden a la belleza y

¹⁷¹ *Ibid.* p. 245.

¹⁷² Volek, Emil. “Las babas del diablo, la narración policial y el relato conjetural borgeano: esquizofrenia crítica y creación literaria”. En *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Madrid: EDI-6, 1987, p. 32.

¹⁷³ Imrei, Andrea. *Oniromancia: análisis de símbolos en los cuentos de Julio Cortázar*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002, p. 167.

¹⁷⁴ *Ibid.* p. 167.

¹⁷⁵ Benjamin (2005), p. 875. y p. 53 de este capítulo (nota 99).

¹⁷⁶ Henriksen (1992), p. 157.

¹⁷⁷ Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos* (1969) Barcelona: Herder, 1986, pp. 474-477.

¹⁷⁸ Cortázar, “Para una poética” (1994), p. 277.

a la verdad (coadyuvantes de la búsqueda, aliados de la eternidad) como los que muestran lo contrario (triumfo del tiempo lineal). Esta percepción nítida, que no opone ningún tipo de obstáculos a la “visión”, hace que su actitud (de nuevo en un *swing*) oscile entre dos polos, la exaltación poética —una especie de éxtasis o trance— y la decepción más amarga¹⁷⁹.

Recordemos la descripción que hace Cortázar del inconformista visto por Morelli, en *Rayuela*: “Este hombre se mueve en las frecuencias más bajas y en las más altas, desdeñando deliberadamente las intermedias, es decir, la zona corriente de la aglomeración espiritual humana”¹⁸⁰. En este sentido, Johnny es un inconformista. Y, aunque para los demás, la actitud del músico se asemeja a la de un loco, en realidad es perfectamente coherente con aquello que representa el personaje, en permanente fluctuación, como poeta o llama, hacia la luz.

En otros relatos Cortázar utiliza el espejo como técnica literaria: citando sólo los ejemplos más conocidos, en “La isla a mediodía” (*Todos los fuegos el fuego*, 1966), la técnica especular del reflejo inverso crea dos partes en la historia, separando el mundo de arriba (el avión) y el mundo de abajo (la isla). Lo mismo ocurre en el relato “Todos los fuegos el fuego”, donde se simultanean tiempos y espacios, o en “El otro cielo”, donde el pasaje es una traslación espacio-temporal. Otras veces, se da el fenómeno del desdoblamiento de un personaje, por ejemplo en el cuento “Lejana” (Alina Reyes y la lejana) o en “Axolotl” (el pez y el hombre). Pero la teoría del *Doppelgänger* cobra importancia sobre todo en *Rayuela*, donde la separación entre el lado de allá y el de acá, entre Oliveira y Traveler, indica un doble desdoblamiento, estructural y ontológico.

En el caso de *El perseguidor* el desdoblamiento sirve para crear una confrontación de opuestos (Bruno y Johnny, cronos frente a eón, como vamos a ver en el siguiente apartado) a través de la cual se establece una dialéctica que nos lleva hacia la comprensión de la búsqueda de Johnny. Por lo tanto, la teoría de los contrarios¹⁸¹, en este relato en concreto, es uno de los recursos de Cortázar para llegar más fácilmente a la suma perseguida, a la síntesis, y tiene que ver con la sublimación a través de la transformación y la convergencia de oposiciones, pues “la ambivalencia, el contraste, la paradoja, la coincidencia de los opuestos que pueden, en su horizonte trascendente, aludir al otro mundo, prácticamente exponen la proximidad al foco de la inversión”¹⁸².

No en vano, Imrei señala que “los alquimistas describían lo incognoscible por medio de contrastes”¹⁸³. Por otro lado, como indica Eliade, mediante la fusión de los metales, “el alquimista taoísta se esfuerza en operar en su propio cuerpo los dos principios cosmoló-

¹⁷⁹ Desde el éxtasis de la música, descrito por ejemplo durante el concierto con Miles Davis: “y entonces me largué, cerré los ojos, volaba”, hasta la cascada de insultos “lentamente, mascando cada palabra”, a sus compañeros, en el hotel, tras la muerte de su hija. Vid. Cortázar, *El perseguidor* (1970), pp. 266 y 253.

¹⁸⁰ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 316.

¹⁸¹ El espejo también representa al “doble tenebroso de la conciencia”. Imrei (2002), p.167.

¹⁸² Imrei (2002), p. 168.

¹⁸³ *Ibíd.* p. 168.

gicos, cielo y tierra, para reintegrar la situación caótica primordial, la que existía antes de la creación”¹⁸⁴. Otra forma de acceso a la supra-realidad.

II. EL ACCESO AL OTRO TIEMPO EN EL METRO DE PARÍS: *BEATY OFF-BEAT* O CRONOS VERSUS EÓN

Para que exista el *acceso* ha de haber un contacto del hombre con “lo otro”, es decir, una percepción de la otredad. Esta percepción, junto con el aura de excentricación” y el “sentimiento de pasaje”¹⁸⁵, comienza a definirse, para Cortázar, precisamente en el metro de París, al que dedica su texto “Bajo nivel”.

Hemos visto que en *El perseguidor* el metro, al igual que el jazz, es un acceso al tiempo interior u onírico, al espacio atemporal, donde es posible “ese sentimiento de pasaje que nada tiene que ver con el traslado físico de una estación a otra”¹⁸⁶, sino con una “metamorfosis, pasaje de un mundo a otro”¹⁸⁷, como decía Aragon.

En la película documental *Cortázar*, encontramos la siguiente afirmación del escritor:

El metro fue siempre para mí un lugar de pasaje. Me basta con bajar al metro para entrar en una categoría lógica totalmente diferente... o en categorías lógicas donde la sensación del tiempo cambia. Descubrir bruscamente que, en ciertos estados de distracción, en el metro, se tiene la impresión de que se puede habitar un tiempo que no tiene nada que ver con el tiempo que existe en la superficie, una vez que salimos a la calle¹⁸⁸.

En la misma película, vemos una secuencia en la que Cortázar se introduce en uno de los pasajes de París, mientras un magnetófono deja escuchar sus reflexiones: “somos este encuentro desde una modulación de tiempos y espacios distintos”.

Físicamente, el metro corrobora su cualidad de pasaje con su estructura sin ventanas. Afirma Benjamín que “en los pasajes, los paseantes son, en cierto modo los habitantes de un panorama. A ellos dan las ventanas de este edificio [...] lo verdadero no tiene ventanas. Lo verdadero no sale a ver el universo [...] el interés en los panoramas es ver la verdadera ciudad”¹⁸⁹. La esencia de la ciudad está encerrada en ese espacio intemporal del pasaje: “el impulso que hace de las grandes ciudades un laberinto, culmina con las galerías cubiertas de los pasajes”¹⁹⁰.

¹⁸⁴ Eliade, *Mito y realidad* (1973), p. 97.

¹⁸⁵ Cortázar, “Bajo nivel”. En *Papeles inesperados* (2010), p. 416.

¹⁸⁶ *Ibíd.* p. 412.

¹⁸⁷ Aragon, Louis. *Le paysan de Paris*. París: Gallimard, 2004, p. 97.

¹⁸⁸ Bauer, Tristán. *Cortázar*. Argentina: La Zona, 1994.

¹⁸⁹ Benjamín (2005), p. 836.

¹⁹⁰ *Ídem.*

En el texto “Bajo nivel”, Cortázar confiesa: “Antes de narrar el viaje imaginario de Johnny Carter en el metro, yo había vivido muchas veces esa fuga fuera del tiempo o ese acceso a otra duración”¹⁹¹.

Una de estas experiencias está relatada por el autor en el libro de Herráez, *Dos ciudades para Cortázar*:

Nunca olvidaré el sentimiento de miedo, de pánico y de maravilla [...] el día en que por primera vez establecía relación entre el hecho de que yo había recorrido dos estaciones de metro, de pie, entre mucha gente [...] que esas dos estaciones habían llevado exactamente dos minutos. Yo había estado en un estado de distracción en el que había, creo, recorrido un largo viaje con un amigo por el norte de Argentina en el año 42, cosas que sucedieron a lo largo de semanas, a lo largo de meses, deteniéndome en detalles [...] y de golpe el metro se detiene y veo que me tengo que bajar y que han pasado dos minutos. Entonces, mi tiempo interno, el tiempo en el que todo eso había sucedido en la mente, fue un tiempo que de ninguna manera podía caber en dos minutos, no se podía ni siquiera empezar a contarlo¹⁹².

Cortázar compara este fenómeno con el del tiempo onírico:

¿Cómo es posible que un sueño que, en nuestros recuerdos, cuando nos despertamos y se lo contamos a alguien, nos lleva diez minutos contarle el sueño, luego, según dicen los técnicos, eso ha podido suceder en la pequeña fracción en que empezó a sonar el reloj despertador [...] y soñamos esos diez minutos en una fracción de segundo? La misma mecánica que los cuentos¹⁹³.

Recordemos la reveladora afirmación de Oliveira en *Rayuela*: “Sólo en sueños, en la poesía, en el juego –encender una vela, andar con ella por el corredor– nos asomamos a veces a lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos”¹⁹⁴.

Cortázar concibe el metro “como intercesor entre el condicionamiento rutinario de la calle y el momentáneo despertar de otros estados de cenestesia y de conciencia”¹⁹⁵, pues el fenómeno del tiempo interior en el metro funciona de la misma forma que el pasaje de un espacio-tiempo a otro, y de un modo existencial a otro, de manera que, como apunta Sosnowski, hay una superposición de los estratos empírico y supra-real.

En *El perseguidor*, Johnny Carter trata de explicar esta percepción a través de la metáfora de la “valija” donde se pueden introducir miles de trajes, “como yo meto la música en el tiempo [...] la música y lo que pienso cuando viajo en el *métro*”¹⁹⁶. La música y el

¹⁹¹ Cortázar, “Bajo nivel”. En *Papeles inesperados* (2010), p. 416.

¹⁹² Herráez, Miguel. *Dos ciudades en Cortázar*. Barcelona: Ronsel, 2006, pp. 123-124.

¹⁹³ *Ibíd.* p. 124.

¹⁹⁴ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 379.

¹⁹⁵ Cortázar, “Bajo nivel”. En *Papeles inesperados* (2010), p. 413.

¹⁹⁶ Cortázar, *El perseguidor* (1970), p. 223.

metro sacan del tiempo a Johnny y le “meten” en el otro tiempo: “viajando en el *métro* te das cuenta de todo lo que podría caber en la valija”¹⁹⁷.

El trayecto ficticio de Johnny es paralelo al viaje relatado por Cortázar y la conclusión es la misma: “Entonces me vas a decir cómo puede ser que de repente siento que el *métro* se para y yo me salgo de mi vieja y Lan y todo aquello y veo que estamos en Saint-Germain-des-Prés, que queda justo a un minuto y medio de Odeón [...] ¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio?”¹⁹⁸. También el planteamiento metafísico es el mismo: cómo permanecer en esa esfera atemporal.

Si yo pudiera solamente vivir como en esos momentos, o como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia [...] si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes, de esa manía de minutos y de pasado mañana¹⁹⁹.

Johnny se niega a aceptar la medida impuesta por el reloj²⁰⁰ que conlleva la fugacidad de la *entrevisión*: “no puede ser que estemos tan cerca, tan del otro lado de la puerta”²⁰¹. Por eso, armado de su saxo, inicia una pelea contra el tiempo y abre un acceso a través del eón que su música genera. El eón es el tiempo que González Riquelme define como “desterritorializado”²⁰², la línea de fuga. Cortázar, en *Rayuela*, utiliza este concepto en el mismo sentido: “Entre el Ying y el Yang ¿cuántos eones?”²⁰³.

La no-medida del eón, que puede definirse como una negación del tiempo lineal, se opone al cronos, el tiempo de las medidas estables. Bruno es el cronos. Es la voz que se encarga de articular el eje temporal de la historia, contando los días entre las secuencias: la visita a Johnny en su habitación del hotel de la rue Lagrange; el encuentro con la marquesa, Boucaya y Gavoty en el estudio de Montparnasse; la crónica del concierto; la reunión del grupo de músicos en el bar Dupont; los incidentes de la grabación relatados por Art; el incendio en la habitación del hotel; visita a Johnny en el hospital; la sala de audiciones; nueva visita al hotel tras el fallecimiento de Bee; la reparación de Johnny en el café De Flore; el paseo nocturno de ambos por París y finalmente el alejamiento de Johnny, cuya historia transcurrirá, a partir de ese momento, en Nueva York.

Johnny, sin embargo, es la percepción de todo aquello que escapa a una regularidad y a una medida, es el “agujero” en el continuo, la representación del arte en estado puro:

¹⁹⁷ Ídem.

¹⁹⁸ *Ibíd.* pp. 226-227.

¹⁹⁹ *Ibíd.* p. 227.

²⁰⁰ En el preámbulo a las “Instrucciones para dar cuerda a un reloj”, Cortázar nos recuerda que “no te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj”. Cortázar, *Historias de Cronopios y de famas*. Madrid: Alfaguara, 1983, p. 23.

²⁰¹ Cortázar, *El perseguidor* (1970), p. 267.

²⁰² González Riquelme, Andrés. “La máquina musical en *El perseguidor*, de Julio Cortázar”. Acta literaria n°28, Universidad de Concepción Chile, (2003): 33-44, p. 41.

²⁰³ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 314.

El arte expresa [...] el retorno de la imagen reprimida de la liberación: el arte es oposición [...] El arte existe sólo cuando se anula a sí mismo, cuando salva su sustancia negando su forma tradicional y negando, por tanto, la posibilidad de reconciliación: cuando llega a ser surrealista y atonal²⁰⁴.

Respecto a esta afirmación de Marcuse, debemos tener en cuenta que Cortázar escribió *El perseguidor* en el umbral de la década de los sesenta, en la que la improvisación y el happening (en toda las artes) cobraron gran protagonismo. Siguiendo esta tendencia, en los años sesenta, el jazz se radicalizó e irrumpió en el espacio libre de la atonalidad, como afirma Peyrats.

Esa atonalidad es el tiempo eón, el intersticio. Surge cuando el arte escapa de su forma tradicional para buscar, proyectar, llegar al fondo de la surrealidad. Es un arte en el que “el deseo se antepone al placer y lo frustra, porque el deseo le exige avanzar, buscar, negando por adelantado los encuentros fáciles”²⁰⁵, así define Bruno el jazz de Johnny: “construcción infinita cuyo placer no está en el remate sino en la reiteración exploradora”²⁰⁶.

La música crea temporalidad y esa temporalidad, señala González Riquelme, en el caso del jazz es múltiple, pues este estilo musical se compone de *beats* que pueden definirse como los acentos regulares del “tiempo pulsado” (cronos), y de *off-beats* que son “una constante fuga del tiempo pulsado”²⁰⁷ (eón) que permite abrir una línea de fuga melódica para introducir en ella múltiples variaciones.

Así, un improvisador de jazz pasa a través de las unidades estables de una pieza estándar y abre, una y otra vez, espacios *entre: off-beat*. Esas líneas de fuga generan el espacio flotante en el que es posible concebir “un demasiado pronto y un demasiado tarde simultáneos, un algo que sucederá y que a la vez acaba de suceder”²⁰⁸. Cortázar lo expresa con genial exactitud en una sola frase de Johnny: “esto lo estoy tocando mañana”²⁰⁹.

Esta afirmación, poderosamente surrealista –que nos traslada Bruno a través de sus recuerdos sobre la vida de Johnny– es la única explicación que el *jazzman* les da a sus asombrados compañeros músicos, cuando, en el transcurso de un ensayo, se niega a seguir tocando. Porque ya no se puede seguir tocando como si tal cosa, cuando se ha sufrido el traslado al otro tiempo.

El traslado ocurre porque la libertad del acto creador genera agujeros, y permite ver los que existen en la realidad cotidiana²¹⁰. Es un juego de improvisación, una ceremonia del *happening*. Y para Cortázar, “un happening es por lo menos un agujero en el presente;

²⁰⁴ Marcuse (1968), p. 141.

²⁰⁵ Cortázar, *El perseguidor* (1970), p. 238.

²⁰⁶ Ídem.

²⁰⁷ G.Riquelme, op. cit., p. 37.

²⁰⁸ Ibíd. p. 41.

²⁰⁹ Cortázar, *El perseguidor* (1970), pp. 219 y 222.

²¹⁰ “No había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco, para descubrir los agujeros. En la puerta, en la cama, agujeros. En la mano, en el diario, en el tiempo, en el aire: todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como un colador colándose a sí mismo”. Cortázar, *El perseguidor* (1970), p. 244.

bastaría mirar por esos huecos para entrever algo menos insoportable que todo lo que cotidianamente soportamos”²¹¹. Así lo expresa en su texto de *La vuelta al día en ochenta mundos*, “What happens Minerva?”.

En su epígrafe del mismo libro, “Take it or leave it”, Cortázar aclara que, cuando habla de jazz, habla de *take* (“riesgo implícito en la ejecución”²¹²) y no de la progresiva y buscada seguridad del ensayo. Habla de una improvisación llena de huidas en todas direcciones, líneas que escapan de este tiempo para penetrar en el otro, encuentros que tienen lugar a través de la música y también cuando se realiza un trayecto en metro, pues ello significa salir del tiempo, o, dicho con más precisión, entrar en él, de lleno, para poder acceder al no-espacio, al no-lugar²¹³, porque el metro es un reloj²¹⁴ y (como veremos) un laberinto.

Durante el trayecto de los quince minutos comprimidos en dos, Johnny conecta con el tiempo interior, se produce, en ese momento, el *off-beat*. Por eso es en el metro donde se genera el enlace con el espacio acrónico de la utopía, otro no-lugar instalado en “el tiempo del yo profundo, el que no caben categorías y es irreductible a la razón lógica, el tiempo del eterno presente”²¹⁵. Así lo señala Avilés, para quien sólo ese instante eterno puede ser “depositario del ideal de los ideales”²¹⁶.

Durante un paseo nocturno por París, Johnny le cuenta a Bruno su experiencia de contacto con lo atemporal en un concierto de Miles Davis, cuando sintió que se elevaba “y lo que había a mi lado era como yo mismo [...] sin tiempo, sin que después..., sin que hubiera después... por un rato, no hubo más que siempre”²¹⁷.

Para Bruno, estas consideraciones poéticas se convierten en delirios cuando Johnny realiza otra de sus dislocaciones temporales: “Y sus cuerpos serán echados en la plaza de la grande ciudad. Hace seis meses”²¹⁸. En esos casos, Bruno se pregunta “¿Cómo describir a Johnny cuando está de su lado, ya solo otra vez, ya salido?”²¹⁹. Johnny está solo con su música, ante la búsqueda de la supra-realidad. Está solo cuando monta en metro e inicia el traslado, cuando toca el saxo, cuando ve las urnas: “es terrible andar entre las urnas y saber que no hay nadie más, que soy el único que anda entre ellas buscando”²²⁰. El músico

²¹¹ Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo II, p. 10.

²¹² *Ibid.* p.172.

²¹³ El interior del metro de París es un “no-lugar”, es decir un espacio esencial de la sobremodernidad que además es la negación de los lugares antropológicos. Si estos se definen por ser espacios identitarios, racionales e históricos, los no lugares se definirán por la negación de las tres características anteriores. Lozano, Ana. “Líneas bajo nivel. Cuando Cortázar viaja en *métro*”, *Extravío*, revista electrónica de literatura comparada nº1, 2006, pp. 3-4.

²¹⁴ Johnny afirma que “viajar en el *métro* es como estar metido en un reloj. Las estaciones son los minutos”. Cortázar, *El perseguidor* (1970), p. 227.

²¹⁵ Ramiro Avilés, Miguel A. (Ed.), *Anatomía de la utopía*, Madrid, Dykinson, 2008, p. 59.

²¹⁶ *Ídem.*

²¹⁷ Cortázar, *El perseguidor* (1970), p. 266.

²¹⁸ *Ibid.* p. 260.

²¹⁹ *Ídem.*

²²⁰ *Ibid.* p. 263.

reúne, en su batalla contra el tiempo, la angustia y la soledad existencial²²¹ y, por otro lado, el enfoque de esta soledad desde el humor irónico surrealista que “juega con la realidad y la engendra en consonancia con el deseo”²²².

La posibilidad de derrotar al tiempo a través de la música, también está reflejada en dos textos incluidos en *La vuelta al día en ochenta mundos*: uno de ellos dedicado a Thelonius Monk (figura representativa del *bebop*, junto a Charlie Parker) y otro a Louis Armstrong, “enormísimo cronopio”. En ellos está expresado el acceso a lo atemporal: “ha pasado apenas un minuto y ya estamos en la noche fuera del tiempo”²²³, y la fugacidad del contacto con el espacio de la utopía: “esa música que crea y que se deshace en el instante, como si supiera el precio terrible de esa maravillosa libertad que es la suya”²²⁴. El efímero contacto con el eón implica que la puerta no llegue a abrirse del todo. Como afirma Sosnowski, “tocando, Johnny ve el otro nivel, el tiempo mítico del cuarto de hora en el minuto y medio”²²⁵. Y cuando esto sucede, nace un puente entre las dos orillas y una finísima ranura que deja pasar la luz: “Bruno, toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin”²²⁶.

Bruno es la alegoría del obstáculo a esa apertura, la obligatoriedad de permanecer en las coordenadas establecidas del tiempo lineal. Para Bruno, el desafío al cronos es una amenaza al orden, y el orden es lo que le hace mantener la “cordura”, por eso, aunque percibe que en el discurso de Johnny hay una caricia a esa verdad del otro lado, no quiere seguirle a través del pasaje, porque “vamos a acabar todos locos”²²⁷.

La dialéctica entre Bruno y Johnny —entre el cronos y el eón— que se inaugura en *El perseguidor* está presente en gran parte de la obra de Cortázar, por ejemplo en las reflexiones de Oliveira, el protagonista de *Rayuela*, que se debate siempre entre la intuición pura y el racionalismo.

En *El perseguidor* hay también una dialéctica individual paralela a la de Bruno-Johnny, pues la vida de Johnny es, en realidad, un continuo *swing*, conformado por la tensión entre los espacios atemporales que crea con su música (y cuando viaja en el metro), y el tiempo lineal en el que sucede, por ejemplo, la muerte de su hija: una sucesión del *off-beat* y el *beat*.

En *El perseguidor* encontramos, precisa Veiravé, un proyecto de confrontar la cordura y la locura como respuesta metafísica que fluctúa entre la duda de los límites (o pasajes) de la razón y el irracionalismo.

²²¹ “El existencialista asume su soledad para trascenderla”. Cortázar, “Existencialismo”. *Teoría del túnel*. Cortázar, *Obra crítica I* (1994), p. 118.

²²² Picon Garfield, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: editorial Gredos, 1975, p. 85.

²²³ Cortázar, “La vuelta al piano de Thelonius Monk”. *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo II, p. 24.

²²⁴ Vid. “Louis, enormísimo cronopio”. *Ibíd.* p. 20.

²²⁵ Sosnowski (1973), p. 69.

²²⁶ Cortázar, *El perseguidor* (1970), p. 265.

²²⁷ *Ibíd.* p. 246.

El texto que más claramente expresa la postura de Cortázar a este respecto es “Estrictamente no profesional”, un artículo inicialmente publicado en el diario *La Nación*, bajo el título “Los sueños y la locura”, y después incluido en el libro *Territorios*. En este artículo, Cortázar afirma que el poeta es un “nadador entre dos aguas”²²⁸, y, se sitúa en contra de todo gueto que mantenga una férrea separación entre la locura y la cordura, tal como las considera la doctrina psiquiátrica tradicional, porque “el poeta, que no acepta el lenguaje en su intención puramente racional, ve muchas cosas convergentes y colindantes en términos como razón y locura [...] como está resueltamente instalado en la zona axial, su visión permeable le muestra todo proyecto de hombre por venir”²²⁹.

Para Cortázar, la locura es un sueño de transgresión que ha invadido de forma permanente el estado de vigilia, “un sueño que se fija”²³⁰, pero sólo el poeta puede situarse en la zona intermedia y observar la “integración fecunda y saltarina de componentes que vienen de los primeros grados de la razón y la sinrazón, allí donde hay un territorio común”²³¹.

El planteamiento que cabe hacerse, en este punto, es: ¿cuánto hay de esta integración de componentes, de esta lucha fecunda de opuestos, en la escritura de Cortázar?

En “Del cuento breve y sus alrededores” (ensayo de *Último round*, citado en el capítulo anterior) el escritor afirma que la eficacia del cuento se crea con “la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisible dentro de parámetros previstos”²³². Esta técnica se hace visible sobre todo en los finales de sus cuentos, contruidos sobre “un esquema rítmico inflexible”²³³. Todo lo que el cuento es, depende de “ese *swing*, de ese movimiento pendular”²³⁴ que también genera la belleza en el jazz y que podría resumirse en el concepto de que “el rigor y la libertad empeñan la fraternal y continua batalla del verso”²³⁵. En los cuentos de Cortázar, hay líneas de fuga que abren intersticios y se mueven en el “entre”, al igual que el improvisador de jazz.

Recordemos que

Cortázar señala conexiones entre el jazz y la literatura, entre el *swing* y el ritmo de sus relatos, entre la improvisación y la escritura automática de los surrealistas, llegando a propugnar, por analogía con la música de jazz, toda una teoría de la escritura²³⁶.

²²⁸ Cortázar, *Territorios* (1978), p. 93.

²²⁹ *Ibíd.* p. 96.

²³⁰ *Ibíd.* p. 100.

²³¹ *Ibíd.* p. 96.

²³² Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 78.

²³³ González Bermejo (1978), p. 102.

²³⁴ *Ibíd.* p. 103.

²³⁵ Opinión de Cortázar en su reseña a “El laberinto, por Martín Alberto Boneo”. Cortázar, *Obra crítica / VI* (2006), p. 165.

²³⁶ Goialde Palacios, Patricio. “Palabras con *swing*. La música de jazz en la obra de Julio Cortázar”, *Musiker* n°17 (2010), p. 484.

En el texto “Elogio del jazz”, escrito en 1948, Cortázar define este estilo de música como “el nacimiento continuo e inagotable de formas melódicas, rítmicas y armónicas instantáneas y perecederas, al igual que los juegos de la escritura automática y al dibujo onírico que llenaron la primera y más alta etapa del surrealismo”²³⁷. La actitud de los *jazzmen* negros que carecen de “servilismo” en su proceder musical es, para Cortázar, “la actitud poetista del siglo”²³⁸, la misma que él propone en su *Teoría del túnel*.

Por estas razones, es evidente la relación que establece Cortázar entre plano musical, literario y ontológico. Para el escritor, la principal aportación del jazz negro frente a una música tradicional o limitada por las normas, es la de ofrecer una “lección de contenido metafísico donde la música deja de ser un arte para convertirse en una prueba, la prueba del hombre”²³⁹.

En este sentido, Cortázar afirma en *Rayuela* que el jazz le recuerda al hombre que es “más que un hombre porque encierra eso que el jazz alude y soslaya y anticipa, y menos que un hombre porque, de esa libertad ha hecho un juego estético o moral, un tablero de ajedrez”²⁴⁰.

El jazz escapa, por medio de su permanente *beat-off-beat*, hacia la atemporalidad; Cortázar lleva a cabo, en su prosa, esta empresa poetista, y lo hace a través de su propio *swing*, oscilando entre el eón y el cronos, entre la patafísica y la lógica, entre la realidad y la supra-realidad. No en vano, Italo Calvino le dedicó un acertado homenaje a Cortázar asegurando que dos almas se disputaban el “portaalmas” del escritor: “la una arroja un chorro continuo de imágenes pulsadas por el torbellino de lo arbitrario y lo improbable; la otra levanta construcciones geométricas obsesivas que se mantienen en equilibrio sobre la cuerda floja”²⁴¹.

Bien podría ser la primera de esas “almas” el *off-beat* y la segunda el *beat* que generan el *swing* de la literatura cortazariana, a través del cual se expresa su metafísica. De hecho, en referencia a *El perseguidor*, González Riquelme afirma que Cortázar “despliega el jazz en su escritura, escribe *bebop*, expresa *bebop* en su narrativa”²⁴².

Con la expresión *bebop*²⁴³ se hace referencia también a los intervalos que en el pasado se percibían como errores o disonancias, y cuya sonoridad rompe las normas tradicionales de la armonía. Es decir, que se trata de saltos melódicos.

²³⁷ Cortázar, “Elogio del jazz”, Cortázar, *Obra crítica / VI* (2006), p. 209.

²³⁸ *Ibíd.* p. 215. Para entender esta cita debemos acudir a la *Teoría del túnel* de Cortázar en la que se define la actitud poetista como “surrealista general, individualista, mágica, ahistórica y asocial”. Vid. Cortázar, *Teoría del túnel* (1994), pp. 110 y 116.

²³⁹ Cortázar, “Elogio del jazz”. Cortázar, *Obra crítica / VI* (2006), p. 216.

²⁴⁰ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 69.

²⁴¹ Afirmación de Italo Calvino, incluida en el reverso del volumen: Cortázar, *Obra Crítica / VI*.

²⁴² G. Riquelme, op. cit., p. 44.

²⁴³ “El empleo de la quinta disminuida es fundamental en el *bebop*. Se trata de un intervalo que antes se percibía como equivocado o disonante. Un intervalo cuya sonoridad escapa a las normas tradicionales de la armonía”. (G. Riquelme, op. cit., p. 38).

En opinión de Sosnowski, toda la música del protagonista de *El perseguidor*, Johnny Carter, es una preparación para el “salto” que romperá la puerta hacia esa otra realidad que anhela; por esta razón, Johnny se queda descalzo cuando toca *Amorous* porque necesita tener un punto de apoyo para dar el salto e iniciar, una vez más, la persecución, porque Johnny no huye sino que va al encuentro. El hecho de que, ante la percepción del tiempo mítico, abandone las responsabilidades de la realidad en la que vive, no se podría interpretar, entonces, como mera irresponsabilidad o locura, sino, más bien, como parte del trayecto.

El jazz de Johnny ha de avanzar siempre “negando los encuentros fáciles del jazz tradicional”. Su música es “un acicate continuo, una construcción infinita”, y por eso “ir a un encuentro no puede ser nunca escapar”²⁴⁴. Cuando toca, Johnny comienza la interminable conquista, la inicia una y otra vez, pero, “sus conquistas son como un sueño, las olvida al despertar cuando los aplausos lo traen de vuelta, a él que anda tan lejos viviendo su cuarto de hora de minuto y medio”²⁴⁵.

El anhelo de la conquista del tiempo ha sido una constante en la historia de la humanidad, desde la perspectiva de diversas culturas. Por ejemplo, y como explica Eliade, para las culturas arcaicas y paleoorientales, el mito cosmogónico tenía como objetivo la eliminación del tiempo y el comienzo de una nueva existencia. Para los místicos chinos e hindúes, la finalidad era volver atrás y reintegrar el Gran Uno primordial y este retorno al origen para acceder a la inmortalidad es ritualizado de diferentes formas, según se trate de escuelas tántricas, técnicas ascéticas indias, etc.

Después veremos la relación de este tipo de ritual con el laberinto y su recorrido, pero, de momento, podemos observar su relación con la ciudad de París, en forma de utopía, en uno de los autores a los que Cortázar leyó: Honoré de Balzac. Dado que no podemos, en este capítulo, extendernos en una cuestión que pertenece al siguiente, haremos sólo un breve resumen de la consideración del tiempo que tenía el autor: para Balzac el dominio del tiempo se halla ligado no sólo a la mitificación de París²⁴⁶ sino también a la idea de “derecho de ciudad”. Oliveira persigue este derecho en *Rayuela* y, desde su punto de vista: “es una metáfora. Y como París es otra metáfora [...] me parece natural haber venido para eso”²⁴⁷.

En el libro *París, capital de la modernidad* (2006), David Harvey afirma que, con su deseo de aniquilar el espacio y el tiempo, Balzac ansiaba un momento sublime de revelación que permitiera, tanto captar el mundo como una totalidad, como actuar sobre él de forma decisiva.

²⁴⁴ Cortázar, *El perseguidor* (1970), p. 238.

²⁴⁵ *Ibíd.* p. 239.

²⁴⁶ “Balzac aseguró la constitución mítica de su mundo perfilando en detalle su contorno topográfico. París es el suelo de su mitología”. Benjamin (2005), p. 845.

²⁴⁷ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 154.

Harvey recoge la reflexión clave de uno de los personajes de Balzac en *La piel de Zapa* (1831), que expresa con claridad el planteamiento del autor, al anhelar el placer de ver y abrazar todas las cosas, sin ser estrangulado por las correas del tiempo.

La realización de esta utopía permitiría a Balzac alcanzar el “punto de Arquímedes”, desde donde podría afirmar: “poseo el mundo sin esfuerzo, y el mundo no me retiene en absoluto”²⁴⁸.

En opinión de Harvey, Balzac sale a “poseer” la ciudad, pero no es un afán de destruir o de dominar el conjunto urbano sino de “penetrar y diseccionar para luego interiorizar en sí mismo toda la ciudad como ser vivo”²⁴⁹, por lo tanto se trata de participar en la esencia de la ciudad, un sentimiento que enlaza directamente con la teoría poética de Cortázar. El derecho de tierra (de ciudad) que Oliveira busca en *Rayuela* y que se vincula a su condición de inmigrante es, en realidad, una necesidad de participación de la esencia de la ciudad.

La necesidad de conquistar la ciudad (conquistar el tiempo) que comparten todos los perseguidores, implica abrir la puerta hacia un tiempo no secuenciado, mientras que el cronos Bruno nos recuerda la existencia de continuas “secuencias”²⁵⁰ que se estructuran y a las que hay que someterse, sin que se pueda hacer nada al respecto.

Aunque el perseguidor Johnny consigue entreabrir una puerta con su música y a través de la intuición pura, fracasa en su conquista del tiempo debido a sus limitaciones humanas, de las que es consciente cada vez que “ve” las urnas.

El simbolismo de la urna en *El perseguidor* viene determinado por el ensayo “La urna griega en la poesía de John Keats” (1946), de Cortázar, donde podemos leer el siguiente párrafo conclusivo:

La urna cede, pues, su mensaje que es resumen de una experiencia apasionada en la que Keats, contrariamente a otros poetas románticos, asume un orden ideal por vía estética y defiende esta vía como único criterio invariable de certidumbre. Pues también ‘lo cierto es bello’ ya que la señal de lo inteligible en el orden sensible se revela a través de la belleza, siendo belleza²⁵¹.

Así pues, la urna es la expresión del ideal atemporal de belleza y de inmortalidad. En opinión de Cortázar, en la obra del poeta John Keats late una “conciencia clarísima de que, aun en el orden espiritual puede establecerse una ‘teoría de correspondencias’ y que el creador hace el bien mediante la belleza que de su verso nace”²⁵².

²⁴⁸ Harvey, David. *París, capital de la modernidad*. Madrid: Akal, 2006, p. 67.

²⁴⁹ *Ibíd.* p. 69.

²⁵⁰ Cortázar, *El perseguidor* (1970), p. 252.

²⁵¹ Cortázar, Julio. “La urna griega en la poesía de John Keats”. *Revista de Estudios Clásicos*, tomo II, Universidad Nacional de Cuyo, 1946, pp. 47-48.

²⁵² *Ibíd.* p. 48.

Esta teoría de correspondencias alude a una convergencia de todas las oposiciones, porque la urna, bella por sí misma, “trasciende todo acaecer y se repite a sí misma infinitamente” y al hacerlo se convierte en “la franja donde ya nada puede ocurrir y donde todo está ocurriendo”²⁵³. Es decir, que se trata del tiempo desterritorializado, el tiempo “esto lo estoy tocando mañana”, que asume diversas temporalidades en una interpenetración de planos.

En un momento dado, Johnny cree, erróneamente, que ha encontrado un lugar²⁵⁴ reservado para él en esas urnas que simbolizan lo atemporal y también el deseo de perdurar, porque

el artista intenta duración transfiriéndose a su obra, haciéndose su propia obra, y lo logra en la medida en que deviene obra. Lo que cabría llamar la esperanza estética del hombre [...] el artista está sediento de ‘duración humana’; de permanencia en la tierra²⁵⁵.

Cuando, tras su primer contacto con la muerte (el fallecimiento de Bee), el *jazzman* se ve obligado a asumir su condición temporal, le confiesa a Bruno “no es culpa tuya no haber podido escribir lo que yo tampoco soy capaz de tocar [...] Y si yo mismo no he sabido tocar como debía, tocar lo que soy de veras...”²⁵⁶.

La confesión tiene lugar al término de un paseo por París que anticipa la cualidad de *flâneur* de Oliveira en *Rayuela*, puesto que se trata de un primer acercamiento a la semiótica de la ciudad, fuera del metro. Así, la plaza de Furstenberg le recuerda a Johnny a un teatro (aludiendo una vez más a la fugacidad de los actos del ser humano en el mundo), y el paseo acaba con una conversación junto al río, a la altura del muelle Quai de Conti, que curiosamente había recibido, en el pasado, el nombre de “muelle de la Unión”.

No parece casual que Cortázar haya elegido este lugar como escenario de la conversación. Desde el punto de vista simbólico, el río separa dos dominios o estados: “el mundo fenomenal y el estado incondicionado, el mundo de los sentidos y el estado de desapego”²⁵⁷. Desde uno de los lados del río, la ribera opuesta se contempla como lo que el patriarca zen Hwei-Neng denomina el estado “más allá del ser y del no ser”²⁵⁸. Pero, de la misma forma que separa las riveras o los estados, también los une.

²⁵³ *Ibíd.* p. 35.

²⁵⁴ “Me acuerdo que pensé, ‘ésta va a estar vacía porque es la que me toca a mí’, pero no, estaba llena de un polvo gris como sé muy bien que estaban las otras”, le dice Johnny a Bruno. Cortázar, *El perseguidor* (1970). p. 243.

²⁵⁵ Cortázar, “La urna griega en la poesía de John Keats” (1946), p. 34.

²⁵⁶ Cortázar, *El perseguidor* (1970), p. 263.

²⁵⁷ Chevalier (1986), p. 885.

²⁵⁸ *Ídem.*

Los griegos consideraban que los ríos eran objeto de culto²⁵⁹: “no se los podía atravesar más que después de haber cumplido ritos de purificación y de oración”²⁶⁰. Para Cortázar, los ríos (que Oliveira observa desde el puente, sin poder nadarlos, como hace la Maga) son metafísicos²⁶¹, y aluden a las fases de progreso espiritual del mandala. En el texto “La vuelta al piano de Thelonius Monk”, del libro *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar utiliza la metáfora del río para expresar el traslado a través de la música: “cruzaremos un río, habrá otro tiempo, el óbolo está listo”²⁶².

París, surcada de puentes que cruzan el Sena, supone la representación perfecta de los accesos, la llamada múltiple del paso al otro lado. Johnny y Bruno se sitúan al borde de uno de esos accesos, sentados en el pretil, con un fondo cercano de agua, porque el agua, símbolo del espíritu aún inconsciente²⁶³, “encierra los contenidos del alma que el pescador se esfuerza por traer a la superficie y que deberán alimentarlo”²⁶⁴. El agua recuerda la necesidad de despertar, de realizar la inmersión para el posterior renacimiento, etc. (después veremos la relación de este concepto con el laberinto), y remarca (para Johnny) la imposibilidad de traspasar una frontera. Johnny está al borde de la unidad en el muelle de la Unión; al borde de un puente que es el paso de una fase a otra, pero sin cruzarlo, porque no puede trascender su estado temporal para penetrar en lo atemporal.

La muerte de su hija pequeña, Bee, le recuerda a Johnny su condición de ser temporal, circunscrito al dolor y a la finitud: “el hecho brutal de la muerte niega de una vez para siempre la realidad de una existencia no-represiva”²⁶⁵.

Así, Jonhny debe someterse a los esquemas represivos de la temporalidad lineal que certifican el fracaso en la conquista del tiempo; la muerte es la expresión más dura de la realidad empírica. El músico se rebela contra esta realidad porque la poesía es “esa lican-tropía ínsita en el corazón del hombre que no se conformará jamás –si es poeta– con ser solamente un hombre”²⁶⁶.

Por eso, tras la muerte de Bee, cuando los amigos de Johnny acuden a darle el pésame, ocurre algo desconcertante (“y como siempre con Johnny, las cosas han ocurrido de otra

²⁵⁹ La posibilidad de que Cortázar establezca una relación con este tipo de simbología se apoya en el hecho de que sabemos que era gran conocedor de la literatura clásica: “su afición por el mundo clásico no se limita al campo de la mitología sino que se manifiesta además en sus amplios conocimientos de la filosofía, la literatura y el arte de la antigüedad que igualmente han tenido eco en sus textos literarios”. Vid. Monballieu (2011), p. 183.

²⁶⁰ Chevalier (1986) p. 886.

²⁶¹ “Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire [...] Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada”. Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 87.

²⁶² Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo II. p. 23.

²⁶³ “El agua es la mejor imagen para simbolizar el inconsciente –como este, el agua surge de lo oscuro, en su caso, de las entrañas de la tierra– no solamente como caos original sino también como madre creadora”. Saldaña (2003), p. 122.

²⁶⁴ Chevalier (1986), p. 60.

²⁶⁵ Marcuse (1968), p. 73.

²⁶⁶ Cortázar, “Para una poética” (1994), p. 285.

manera que la que uno esperaba²⁶⁷), pues de pronto el músico decide insultar, con gran dureza, a todos los participantes de su última grabación, *Amorous*. Esta actitud, que puede parecer la de un loco, es en realidad, perfectamente coherente con la esencia de Johnny, pues se trata de una protesta contra el tremendo servilismo al tiempo. Su insulto es el “insulto a todos los representantes de una verdad”²⁶⁸ que él se niega a admitir.

Johnny Carter nunca podrá demostrar de un modo empírico aquello que percibe mediante la intuición pura y, por lo tanto, carece de armas para derrotar al tiempo lineal. Al verse obligado a jugar con reglas ajenas, el insulto es su desahogo: “sin mirar a nadie pero clavándonos a todos como bichos en un cartón nada más que con la increíble obscenidad de sus palabras”²⁶⁹.

Por otro lado, también late, no sólo en el insulto de Johnny sino en su actitud general, una acusación soslayada. Desde la perspectiva de Bruno, “es increíble que un hombre sin grandeza se tire de esa manera contra la pared. Nos denuncia a todos con el choque de sus huesos, nos hace trizas con la primera frase de su música”²⁷⁰. Por esta razón, no parece casual que todos los destinatarios del vilipendio de Johnny sean responsables de la grabación de la pieza *Amorous*, un tema de gran belleza formal pero un “remedo” del verdadero deseo de Johnny.

Y tampoco parece casual que, dentro de este grupo, uno de los primeros en recibir el insulto de Johnny sea el músico Art Boucaya. El juego de palabras que Cortázar realiza con el nombre de Art y la palabra “arte” nos muestra la denuncia que Johnny hace de la falsedad o la oquedad de un arte que, para él, está instalado en las fórmulas.

Finalmente, cuando el músico ha de enfrentarse a su propia muerte, se rinde ante el enorme sufrimiento que le produce la imposibilidad de llegar al estrato atemporal y pide “Oh, hazme una máscara”²⁷¹. La máscara que le hubiera servido para sobrevivir en el tiempo.

III. CORRESPONDENCIAS: EL METRO DE PARÍS COMO LABERINTO

El tiempo lineal que vence a Johnny, al igual que la posibilidad de su superación están representados, en *El perseguidor*, a través de la imagen del metro-laberinto. El arquetipo del laberinto es una constante en la obra de Cortázar, que remite a los rituales de su infancia, pues, como afirma el escritor, “desde niño, todo lo que tuviera vinculación con un laberinto me resultaba fascinador. Creo que eso se refleja en mucho de lo que llevo escrito. De pequeño, fabricaba laberintos en el jardín de mi casa. Me los proponía”²⁷². Y estas estructuras tenían una estrecha vinculación con el ritual y la sacralización de los elementos:

²⁶⁷ Cortázar, *El perseguidor* (1970), p. 253.

²⁶⁸ Sosnowski (1973), p. 73.

²⁶⁹ Cortázar, *El perseguidor* (1970), p. 253.

²⁷⁰ *Ibíd.* p. 252.

²⁷¹ *Ibíd.* p. 270.

²⁷² Harss (1981), p. 265.

Es sabido que los niños gustan de imponerse ciertos rituales: saltar con un pie, con los dos pies... Mi laberinto era un camino que yo tenía perfectamente trazado, y que consistía principalmente en cruzar de una vereda a otra a lo largo del camino. En ciertas piedras que me gustaban yo daba el salto y caía sobre esa piedra. Si por casualidad no podía hacerlo o me fallaba el salto, tenía la sensación de que algo andaba mal, de que no había cumplido con el ritual. Varios años viví obsesionado con esa ceremonia, porque era una ceremonia²⁷³.

La primera obra literaria a la que Cortázar traslada el arquetipo del laberinto es un poema dramático llamado *Los reyes* (1949) que, en un principio, iba a llamarse *El laberinto*. En *Los reyes*, Cortázar realiza una inversión de la leyenda de Apolodoro, de forma que el minotauro se convierte en el héroe incomprendido y Teseo en el lacayo del poder.

El escritor explica que, en esta obra, el minotauro es el poeta, el ser diferente de los demás, completamente libre. Por eso lo han encerrado en un gueto²⁷⁴, porque representa “un peligro para el orden establecido”²⁷⁵, por lo tanto, supone una amenaza para Minos, el representante del poder. El minotauro es el *homo ludens*, el “señor de los juegos” y “amo del rito”²⁷⁶ que les recuerda a los demás la posibilidad de una alternativa.

Teseo es, en la versión de Cortázar, “el individuo sin imaginación y respetuoso de las convenciones, cuyo cometido es matar a los monstruos que son la excepción de lo convencional”²⁷⁷. Cuando Teseo mata al minotauro, significativamente, le dice “¡Cállala, ¡muere al menos callado!”²⁷⁸. De este modo, silencia también su propia voz interior que le recuerda su parte humana, no cosificada ni sometida al interés del poder, el latido del poeta. La muerte del minotauro es también una alegoría de la eliminación del eón. El cronos (Teseo) decide silenciar la voz del no-tiempo no clasificado (minotauro); la cordura silencia a la locura. En *El perseguidor*, Johnny representa la perspectiva del minotauro, igual que lo harán Oliveira y Morelli en *Rayuela*.

Según García Canclini, “la realidad no es totalmente reductible al conocimiento ni comprensible por la razón. Cuando la violentamos para que quepa en categorías racionales, destruimos los monstruos y sin ellos nos quedamos solos, tristes”²⁷⁹.

Eliminar al minotauro es eliminar, en realidad, la libertad, la búsqueda de la verdad, por eso el minotauro le dice a Teseo: “Muerto seré [...] Pero tú te disminuirás”²⁸⁰, pues, al matar al poeta, Teseo mata su humanidad y se entrega definitivamente al hormigón.

²⁷³ Ibíd. pp. 265-266.

²⁷⁴ Recordemos que en su texto “Estrictamente no profesional”, Cortázar habla de ese gueto donde la doctrina tradicional recluye a los locos y del que el poeta no es partidario, pues prefiere la confluencia, la integración fecunda de puntos en común entre la cordura y la locura.

²⁷⁵ Harss (1981), p. 264.

²⁷⁶ Cortázar, Julio. *Los Reyes*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970, p. 35.

²⁷⁷ Harss (1981), pp. 263-264.

²⁷⁸ Cortázar, *Los Reyes* (1970), p. 32.

²⁷⁹ García Canclini Néstor. *Cortázar, una antropología poética*. Buenos Aires: Nova, 1968, p. 21.

²⁸⁰ Cortázar, *Los Reyes* (1970), p. 29.

Los Reyes, como sostiene Alazraki, es una obra que se halla más cerca del credo surrealista y del principio patafísico de Alfred Jarry que de la historia²⁸¹, pero (y tal vez precisamente por eso) muestra el primer esbozo no ensayístico de posicionamiento frente a la sociedad y expresión de esa lucha existencialista y surrealista por el hombre nuevo que llevará a Cortázar a la implicación. En palabras de Alazraki, representa también un paso muy firme hacia esa toma de conciencia que “obligará” a Cortázar a confrontar los sueños con la vida, la poesía con la historia, la imaginación y los mitos con el hombre.

Podríamos decir, en definitiva, que después de los ensayos que componen la *Teoría del túnel*, *Los Reyes* supone, en su estilo dramático-mitológico, una pequeña semilla de *El perseguidor*, a su vez, el gran antecedente de *Rayuela*.

La obra comienza con una alusión al laberinto por parte de Minos que lo describe como “caracol innominable, resonante desolación de mármol [...] entrañas sin salida”²⁸². A este respecto, De Laurentiis señala que

el laberinto que Cortázar refleja es “un dédalo de forma sinuosa formado por galerías concéntricas y por falsas puertas que le impiden a quien está en su interior encontrar la salida [...] La identificación laberinto-prisión encuentra su reflejo en la referencia inversa del Minotauro a ‘la otra cárcel’, la realidad exterior al laberinto, la ciudad”²⁸³.

En la escena primera, Minos le dice a Ariadna, refiriéndose al minotauro: “¿Sabes de quién es hermano? Del laberinto. De su cárcel misma”²⁸⁴.

Minos sabe que el minotauro está irremediabilmente ligado al tiempo y que esa circunstancia lo constriñe en una especie de continuo intento frustrado de libertad. Desde su papel de carcelero, le resulta consolador pensar que el tiempo, en sí, es una condena para aquellos que son libres del yugo del poder. El laberinto, para Cortázar, es, en esencia, la representación del tiempo.

El arquetipo del laberinto está presente también en otros cuentos del escritor: recordemos por ejemplo la espiral progresiva de “Casa tomada” (*Bestiario*, 1951), el tigre circulando por el laberinto interior de la vivienda en “Bestiario” (del libro homónimo) o el hormiguero subterráneo de “Los venenos” (*Final del juego*, 1956). Además, articula la trama de *Los premios* (donde el barco es un laberinto en el que los perseguidores buscan llegar a la popa, es decir, poder “ser”). Pero es en *El perseguidor* donde Cortázar une, definitivamente, el paradigma del laberinto al tiempo y a la dialéctica urbana de París, lo acerca a la ciudad (al mismo tiempo que él se acerca al hombre) a través del metro. Después, tomará su forma decisiva en *Rayuela*: el mandala París.

²⁸¹ Alazraki, Jaime. “Imaginación e historia en Julio Cortázar”. En *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Fernando Burgos (ed.). Madrid: EDI-6, 1987, p. 9.

²⁸² Cortázar, *Los Reyes* (1970), p. 4.

²⁸³ De Laurentiis (2009), p. 147.

²⁸⁴ Cortázar, *Los Reyes* (1970), p. 5.

Así, antes de ingresar en la inmensa metáfora de París, Cortázar iniciará el triple acercamiento al desafío del tiempo, a sí mismo y a un concepto de utopía que aún está empezando a dibujarse, en un laberinto paralelo: el metro, pasaje de acceso al latido de la ciudad.

Afirma Richard A. Young, que la configuración geométrica del metro, su estructura y su naturaleza como espacio encerrado bajo tierra sirven para representar el misticismo cabalístico y el mito clásico del laberinto.

Cortázar va más allá y, en su texto “Bajo nivel”, le otorga a ese escenario un carácter mítico, de unión casi telúrica con el sustrato mágico de lo atemporal: el metro es

una vez más la atracción del laberinto, recurrente maelstrom de piedra y de metal. Lo insólito se da allí como un reclamo que exige la renuncia a la superficie, la recodificación de la vida²⁸⁵.

Augé, en su libro *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro* (1987), destaca el simbolismo de los cruces de líneas del metro parisino, reflexionando sobre la “sacralización progresiva” de un lugar que concentra todas las alegorías del mundo moderno y se plantea si no fueron todos los lugares de este tipo (plaza, mercado, cruce de arterias), lugares de culto.

Estas confluencias, precisa Cortázar, se llaman, en París, correspondencias; en Inglaterra y Estados Unidos, cambios, y en Argentina, combinaciones. Para Cortázar, cualquiera de las tres palabras contiene cargas análogas, insinúa mutación, transformación, metamorfosis. Existe, por lo tanto, una nítida relación entre las correspondencias y la ley de permutación de la que hemos hablado, los pasajes de un modo existencial a otro y las pruebas por las que hay que pasar para acceder al centro del laberinto, es decir, las fases de cada estadio del mandala.

En opinión de Cortázar, el metro nos vuelve disponibles, porosos, recipientes de todo lo que la libertad de la superficie nos priva. En el metro son posibles los agujeros porque “la fisura dentro de la monotonía puede nacer de ese estado de desocupación mental que el metro favorece”²⁸⁶.

La revelación de Cortázar sobre su primera estancia en París (antes de trasladarse de forma definitiva), deja constancia del poder metafórico que el metro tiene para él y de que esta semiótica va unida, siempre, a la de la ciudad:

Cuando llegué a París, en 1949, trayendo como brújula la literatura francesa, Charles Baudelaire era mi gran psicopompo; el primer día quise conocer el Hôtel Pimodan, en la Isla Saint-Louis, y al preguntar por el metro que me llevaría a orillas del Sena, el hotelero me indicó la línea y añadió: “es fácil, no hay más que una

²⁸⁵ Cortázar, “Bajo nivel”, en *Papeles inesperados* (2010), p. 415.

²⁸⁶ *Ibid.* p. 415.

correspondencia”. En ese mismo momento, mi memoria volvía una y otra vez al célebre soneto de Baudelaire, y de golpe sentí que todo estaba bien, que entre París y yo no habría rupturas. Veintinueve años han pasado y las correspondencias entre nosotros persisten y se ahondan²⁸⁷.

El soneto mencionado por Cortázar: “Correspondencias”, de Baudelaire, está considerado como uno de los más representativos del libro *Las flores del mal* (1857), pues la noción de correspondencia o analogía está en la base profunda del pensamiento romántico alemán, haciendo referencia a los diferentes elementos que componen la naturaleza, concretamente a “la variedad en la unidad y la unidad en la variedad”²⁸⁸. Esta idea se relaciona con la teoría poética de Cortázar y sobre todo con su interés por el simbolismo del mandala y el laberinto. No olvidemos que, según la definición Chevalier, el mandala es una imagen

sintética y diamógena a la vez, que representa y tiende a hacer superar las oposiciones de lo múltiple y lo uno, de lo descompuesto y lo integrado, lo diferenciado y lo indiferenciado, de lo exterior y lo interior, de lo difuso y lo concentrado, de lo aparente visible y lo real invisible, de lo espaciotemporal y lo intemporal y extraespacial²⁸⁹.

De la misma forma, el centro del laberinto (que es, para Cortázar, otra variedad de mandala) es el lugar donde “se vuelve a encontrar la perdida unidad del ser, que estaba disperso en la multitud de los deseos”²⁹⁰.

En este sentido, podemos destacar, en el soneto de Baudelaire, un fragmento muy revelador, pues su semántica es aplicable, tanto al gran mandala de la ciudad, como a su reflejo esquemático, el laberinto paralelo y suburbano del metro:

...un templo de vivientes pilares
que susurran a veces los confusos vocablos;
y el hombre atraviesa por florestas de símbolos
que lo observan con ojos de mirada habituada

Como ecos extensos, confundidos, lejanos,
desde una unidad tenebrosa y profunda,
amplia como la noche y como la claridad
colores y perfumes y sonos se responden²⁹¹.

Este sistema de signos y correspondencias tiene, como decíamos, una doble correspondencia, pues, por un lado, está presente en la dialéctica de la ciudad, donde penetramos en la

²⁸⁷ *Ibíd.* p. 410.

²⁸⁸ Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 95.

²⁸⁹ Chevalier (1986), p. 679.

²⁹⁰ *Ibíd.* p. 622.

²⁹¹ Baudelaire (2007), p. 95.

sucesión de viejos inmuebles que se alternan, se responden y se continúan, allí donde la unidad nació precisamente de las diferencias creadoras, de la dialéctica de una elección [...] Y ese ritmo lo dan los portales, los patios y las ventanas, su disposición y sus proporciones traduciéndose en plenitud visual, en la armonía que nace de valores musicales y táctiles [...] La ciudad vuelve a ser ahí lo que la sensibilidad de sus habitantes quiso que fuera, una diversidad unitaria²⁹².

Y por otro lado, la diversidad en la unidad se halla en el pasaje de síntesis introductoria de la ciudad: el metro. Bien podrían ser, esas florestas de símbolos que menciona Baudelaire, los andenes del metro con sus mensajes, los cables serpenteantes de los túneles, los colores, los olores (“colores, perfumes y sonos se responden”) que a Cortázar le atrajeron en su infancia:

En un principio fueron los olores [...] Hoy sé que el trayecto en subte no duraba más de veinte minutos, pero entonces lo vivía como un interminable viaje en el que todo era maravilloso [...], oler ese olor que sólo tienen los metros y que es diferente en cada uno de ellos [...] las luces rojas y verdes parpadeando en la oscuridad²⁹³.

Estos signos conformarían la semiótica oculta del no lugar o del multilugar²⁹⁴, pues, lo que Cortázar quiere expresar es que en el metro siempre estamos al borde de la traslación, de la decodificación, y cuando salimos de ese sentimiento de otredad que propicia la apertura, es como “haber soslayado una indicación, un sistema de signos acaso descifrables si no se prefiriese casi siempre lo superficial”²⁹⁵.

La cercanía al “verdadero” mensaje y la necesidad de decodificación en el metro de París, están presentes también en un relato posterior a *El perseguidor*, llamado “Manuscrito hallado en un bolsillo” (*Octaedro*, 1974), donde hallamos la siguiente reflexión:

Un plano del metro de París define en su esqueleto mondrianesco, en sus ramas rojas, amarillas, azules y negras, una vasta pero limitada superficie de subtendidos seudópodos: y ese árbol está vivo veinte horas de cada veinticuatro, una savia atormentada lo recorre con finalidades precisas, la que baja en Chatelet o sube en Vaugirard, la que en Odeón cambia para seguir a La Motte-Picquet, las doscientas, trescientas, vaya a saber cuántas posibilidades de combinación para que cada célula codificada y programada ingrese en un sector del árbol y aflore en otro, salga de las Galeries Lafayette para depositar un paquete de toallas o una lámpara en un tercer piso de la rue Gay-Lussac²⁹⁶.

En “Manuscrito hallado en un bolsillo” el juego del protagonista transcurre en un suburbano de París, transformado en “templo de vivientes pilares”, escenario de una trama

²⁹² Andrade y Cortázar (1982), p. 6.

²⁹³ Cortázar, “Bajo nivel”. En *Papeles inesperados* (2010), p. 411.

²⁹⁴ El metro puede ser “multidireccional, multitemporal, multiidentitario”. Lozano (2006), p. 5.

²⁹⁵ Cortázar “Bajo nivel”. En *Papeles inesperados* (2010), p. 412.

²⁹⁶ Cortázar, “Manuscrito hallado en un bolsillo”. En *Octaedro*. Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 46.

donde las ramas del árbol de Mondrian y las diversas correspondencias hacen alusión al laberinto y a sus pruebas.

Cortázar confiesa que el metro es “un laberinto lineal [...] La espiral²⁹⁷ es el laberinto y los laberintos son uno de mis temas arquetípicos, la *Rayuela*, y allí está Jung para explicarlo, probablemente”²⁹⁸. Las pruebas son en realidad puertas, salvoconductos que marcan el paso de una fase a otra, y que equivaldrían, en la representación simbólica de Cortázar, a las correspondencias entre diferentes líneas de metro.

Por ejemplo, en el mandala tántrico hay cuatro puertas, en los cinturones exteriores, que están custodiadas por guardianes. “Su paso sucesivo corresponde, pues, a otras tantas etapas en la progresión espiritual, a grados iniciáticos, hasta que se alcance el centro, el estado indiferenciado del Buddha-chakravarti”²⁹⁹, señala Chevalier. El objetivo de cada trayecto cumplido es generar un crecimiento espiritual en el iniciado. En este sentido, Cortázar afirma que el mandala es “como la fijación gráfica de un progreso espiritual”³⁰⁰.

El proceso es el mismo en el laberinto: Chevalier lo define como una figuración de pruebas iniciáticas discriminatorias, previas a la andadura hacia el centro escondido. Sin embargo, no debemos imaginar ese corazón de la espiral como el de una construcción geométrica, más bien, como un lugar en el que, como afirma Dahl, cada estación puede servir de centro de todo el sistema, un punto desde donde todo el sistema tendrá sentido.

Imrei nos traslada una acepción del submundo del metro, en los cuentos de Cortázar, como laberinto-tablero paralelo a la ciudad y que, de alguna forma, ordena su entropía:

El metro es la duplicación esquematizada de la ciudad, puesto que sigue la ubicación de sus puntos principales pero, al mismo tiempo, traza entre ellos líneas de comunicación que en la superficie no necesariamente existen. De este modo refleja la ordenación (o la desordenación) de la metrópoli, sin embargo, no es su imagen espejística. En este mundo subterráneo, por consiguiente, lo laberíntico de las relaciones, de los caminos, se representa de una manera más pura, más abstracta. Si el mundo de arriba es el caos desordenado, el metro (y el laberinto) lo podríamos llamar, paradójicamente, el *caos ordenado*. Por esta razón puede convertirse el metro en el modelo del laberinto urbano y, en última instancia, en una variante del laberinto mismo³⁰¹.

Así pues, el metro sería un cosmos paralelo, o un pequeño mandala especular; una maqueta que reproduce lo laberíntico de la ciudad, no sólo en el sentido concreto de la

²⁹⁷ Recordemos que Minos, el personaje de *Los reyes*, definía el laberinto como un “caracol innominable”, es decir, una espiral.

²⁹⁸ Dahl (1987), p. 171. Cortázar era consciente de que se habían hecho estudios sobre sus relatos desde perspectivas freudianas y junguianas. Esta última línea le parecía que se adaptaba “mucho más al universo de la creación literaria” (Dahl, 1987, p. 168).

²⁹⁹ Chevalier (1986).

³⁰⁰ Harss (1981), p. 266.

³⁰¹ Imrei (2002), p. 172.

palabra, sino también en su sentido metafórico, como laberinto de las relaciones humanas. Este modelo le servirá a Cortázar de campo de juego, porque “el mundo de arriba es el espacio y el tiempo del no-juego, mientras que el de abajo formará el espacio y el tiempo del juego”³⁰². De alguna forma, el juego es un orden que ordena la entropía, que intenta “armonizar lo irracional del mundo o del amor con el sentido de un orden oculto”³⁰³.

Pero es un juego que implica una transformación de quien lo juega. “Cada estación del metro era una trama diferente del futuro porque así lo había decidido el juego”³⁰⁴, afirma el protagonista de “Manuscrito hallado en un bolsillo”.

Se ha producido algo más que un trayecto, se ha producido una iniciación articulada en fases, como señalan las acepciones simbólicas tradicionales del laberinto:

El laberinto se caracteriza sobre todo por la complicación de su plano y la dificultad del recorrido, siendo su esencia circunscribir en el espacio más pequeño posible el enredo más complicado de senderos [...] Su asociación con la caverna muestra que debe permitir a la vez el acceso al centro escondido por una especie de viaje iniciático y prohibirlo a los que no estén cualificados. En este sentido se liga el laberinto con el mandala³⁰⁵.

En opinión de Cortázar,

el hombre que baja al metro no es el mismo que vuelve a la superficie. Pero claro, es preciso que haya guardado el óbolo entre los dientes, que haya merecido el *traslado* que, para los demás, no pasa de un viaje entre estaciones, de un olvido inmediato³⁰⁶.

Paley concluye que este trayecto puede entenderse como un “rito de pasaje de lo profano a lo sagrado, de lo efímero o ilusorio a lo real, a lo eterno, de la muerte a la vida (o viceversa), del hombre a la divinidad”³⁰⁷.

Conviene recordar que existe también, aquí, otro aspecto simbólico del viaje, que nos lleva a la concepción ritual de muerte como transición a una vida verdadera. En este punto, Imrei afirma:

Los rituales laberínticos sobre los cuales se funda el ceremonial de iniciación [...] tienen como finalidad enseñar al neófito la manera de penetrar en los territorios de la muerte (que es la prueba de la otra vida) [...] Todas estas pruebas se reducen a

³⁰² Ibíd. p. 176.

³⁰³ Ídem.

³⁰⁴ Cortázar, “Manuscrito hallado en un bolsillo”. *Octaedro* (1987), p. 46.

³⁰⁵ Imrei (2002), p. 173.

³⁰⁶ Cortázar, “Bajo nivel”. En *Papeles inesperados* (2010), p. 410.

³⁰⁷ Paley de Francescato, Martha. “El viaje, función, estructura y mito en los cuentos de Cortázar”. En *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*: Lagmanovich (Ed.). Barcelona: Hispam, 1975, p. 125.

penetrar victoriosamente en un espacio difícilmente accesible y bien defendido, en el cual se encuentra el símbolo puro de la potencia de la sacralidad y la temporalidad³⁰⁸.

Eliade señala que según los preceptos de ciertas culturas primitivas, “no se llega a hombre sino después de haber superado, y en cierto modo, haber abolido la humanidad natural, pues la iniciación se reduce, en suma, a una experiencia paradójica sobrenatural de muerte y resurrección o de segundo nacimiento”³⁰⁹. El ritual iniciático implica, pues, un “*regresus ad uterum*”, se trata de “transformar al novicio en embrión para hacerle renacer a continuación”³¹⁰. Según las observaciones de Lévy-Brühl, el hombre primitivo piensa que “al morir, cesa de formar parte del grupo de los vivos pero no deja de existir”³¹¹.

La filosofía hindú tiene una forma similar de comprender este ritual del paso a la otra vida en el que, como señala Petrich, muerte y nacimiento son dos polos dialécticos de un todo. Así, la muerte pasa a tener la cualidad de “pasaje” o de suprema iniciación.

Cortázar afirma que, tras el traslado a París, había comenzado a leer mucha antropología y había empezado a interesarse por la filosofía del Este, (sobre todo a través de los libros de Daisetz Suzuki sobre el Zen³¹²). Por medio de estas lecturas, conoce la teoría de la muerte como transición:

La noción del tiempo y del espacio como la concibió el espíritu griego y, tras él, casi todo el occidente, carece de sentido en el Vedanta. En cierto modo, el hombre se equivocó al inventar el tiempo; por eso bastaría realmente renunciar a la mortalidad para saltar fuera del tiempo, desde luego en un plano que no sería el de la vida cotidiana. Pienso en el fenómeno de la muerte, que para el pensamiento occidental es el gran escándalo, como tan bien lo vieron Kierkegaard y Unamuno; ese fenómeno no tiene nada de escandaloso en el Oriente, es una metamorfosis y no un fin³¹³.

Recordemos el texto “Instrucciones para dar cuerda al reloj” que empieza recordándonos, fatalmente, que “allá en el fondo está la muerte” y termina con una insólita apertura: “si no corremos y llegamos antes y comprendemos que ya no importa”³¹⁴; es decir, si no superamos antes las pruebas que nos llevarán al estrato inmortal y convertimos ese final en una transición.

La idea de reloj como atadura al tiempo lineal o profano, aparece en algunos de los cuentos de Cortázar. Por ejemplo, en “La isla a mediodía”, una vez que Marini está en ese acceso a lo atemporal que supone la isla, se arranca el reloj de pulsera “con un gesto

³⁰⁸ Imrei (2002), p. 173.

³⁰⁹ Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (1957). Madrid: Guadarrama, 1973, p. 157.

³¹⁰ Eliade, *Mito y realidad* (1973), p. 93.

³¹¹ Lévy-Brühl (1985), p. 227.

³¹² Así lo afirma Goloboff (1998), p.104.

³¹³ Harss (1981), p. 268.

³¹⁴ Cortázar, *Historias de cronopios y de famas* (1983), p. 24.

de impaciencia”³¹⁵. En *El perseguidor*, Johnny juega con su reloj, lo observa “con cariño” porque el permanente *swing* de su vida y de su música no es otra cosa que un juego con el tiempo, una batalla continua contra él, librada en el metro y en la música, en forma de ceremonia interminable.

Johnny dice “hazme una máscara”, antes de morir, porque no ha conseguido acceder al centro del ser en el estrato mítico, donde tiene lugar “la convergencia de las dos fuerzas que se disputan el yo, Eros y Thanatos, en el estado sublime del nirvana, allí donde el hombre deja de serlo”³¹⁶, o donde se recupera “la unidad primordial”³¹⁷, y, por tanto, no ha podido superar la prueba de la otra vida.

La llegada a ese estrato es también el encuentro con uno mismo, pues el laberinto conduce al “neófito” al interior de su ser, a una suerte de “santuario interior y oculto donde reside lo más misterioso de la persona” y donde se recupera “la perdida unidad del ser, que estaba disperso en la multitud de los deseos”³¹⁸. Así, al final del trayecto, el neófito podría

concentrarse en sí mismo a través de los mil caminos, sensaciones, emociones e ideas, suprimiendo todo obstáculo a la intuición pura y volver a la luz sin dejarse coger por los vericuetos de los caminos. La ida y venida en los laberintos sería el símbolo de la muerte y resurrección espirituales³¹⁹.

El laberinto conduce al tiempo interior del trayecto en metro, a la comprensión del santuario interior, y también “a las profundidades de lo inconsciente [...] hasta esa intuición final donde todo se simplifica por una especie de iluminación”³²⁰.

Afirma Cortázar, en su texto “Bajo nivel”, que los personajes de *62/modelo para armar*, pagan el precio de “haber bajado al metro de sus propios corazones”³²¹.

En opinión de Dahl, el escritor divide el mundo en dos esferas, en su cuento “Manuscrito hallado en un bolsillo”: el mundo de arriba sería la realidad consciente y el de abajo representa el inconsciente. Esto explicaría la relación establecida entre el tiempo del metro y el de los sueños, irremisiblemente unido, en Cortázar, al de la poesía y los juegos³²².

³¹⁵ Cortázar. “La isla a mediodía” (*Todos los fuegos, el fuego*, 1966). En *Los relatos, 3, Pasajes*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 164.

³¹⁶ Sosnowski (1973), p. 76.

³¹⁷ El ritual de ciertas escuelas tántricas consiste en realizar una regresión interior para volver al origen, al no tiempo de la eternidad; de este modo se detendría la desintegración y se operaría el acceso a la inmortalidad. Eliade, *Mito y realidad* (1973), p. 101.

³¹⁸ Imrei (2002), p. 174.

³¹⁹ Chevalier (1986), p. 621.

³²⁰ *Ibid.* pp. 621-622.

³²¹ Cortázar, *Papeles inesperados* (2010), p. 417.

³²² Cfr. afirmación de Oliveira en *Rayuela*: “Sólo en sueños, en la poesía, en el juego —encender una vela, andar con ella por el corredor— nos asomamos a veces a lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos”. p. 379.

Por eso cuando el *jazzman* Johnny Carter baja las escaleras del metro, también está descendiendo de alguna forma a su propio submundo, a su inconsciente, al agua que “encierra los contenidos del alma que el pescador se esfuerza por traer a la superficie y que deberán alimentarlo”³²³. Baena nos habla de “el largo viaje a la interioridad de donde, así dispuestas, cuando se llega, brotan las imágenes de la anamnesis platónica, de todo lo que fue o debió ser original”³²⁴.

A este respecto, es muy revelador el siguiente pasaje de Benjamin que une el submundo de la consciencia con los pasajes:

En la antigua Grecia se enseñaban ciertos lugares que descendían al submundo. Nuestra existencia despierta también en una tierra en la que, por lugares ocultos, se desciende al submundo, una tierra repleta de discretos lugares donde desembocan los sueños. Todos los días pasamos por ellos sin darnos cuenta, pero, apenas nos dormimos, recurrimos a ellos con rápidos movimientos, perdiéndonos en los oscuros corredores. El laberinto de casas de la ciudad equivale durante el día a la conciencia; los pasajes (que son las galerías que conducen a su pasada existencia) desembocan de día, inadvertidamente, en las calles. Pero en la noche, bajo las oscuras masas de edificios, surge, infundiendo pavor, su compacta oscuridad, y el tardío paseante se afana por dejarlos atrás, si acaso le habíamos animado a un viaje a través del estrecho callejón³²⁵.

El día-conciencia de la ciudad –con su correspondiente noche-inconsciencia– nos daría la clave para encontrar una vez más el desdoble especular: el día-conciencia de arriba frente a la perpetua noche-inconsciente del submundo. Para Cortázar “la noche del metro no tiene comienzo ni fin, allí donde todo se conecta y se trasvasa, donde las estaciones terminales son a la vez llegada y partida”³²⁶. Porque la noche bajo tierra se prolonga y late en cada estación como “uno de los muchos corazones del inmenso pulpo que subtiende la ciudad”³²⁷.

Muchos autores son partidarios de la interpretación del laberinto como subconsciente. Durante el viaje de iniciación se adquiere un nuevo yo, pero el encuentro con el centro del laberinto ha de ser confirmado al final del viaje, cuando se retorna del pasaje. Su confirmación es la victoria de lo espiritual sobre lo material, de lo eterno sobre lo efímero, la reconciliación del logos con el eros³²⁸ (Cortázar expone la dialéctica logos-eros a través de Bruno y Johnny), y, en suma, el triunfo del tiempo no lineal sobre el lineal.

Johnny persigue el mismo objetivo con su saxo: el predominio definitivo del *off-beat* sobre el *beat*. La llama de la búsqueda se mantiene incesante a través del *swing* que se

³²³ Chevalier (1986), p. 60.

³²⁴ Baena (2010), p. 116.

³²⁵ Benjamin (2005), p. 867.

³²⁶ Cortázar, “Bajo nivel”. En *Papeles inesperados* (2010), p. 412.

³²⁷ *Ibíd.* p. 412.

³²⁸ Así lo afirma Imrei, precisando que “si el neófito logra encontrar el centro, obtendrá la realidad absoluta, vencerá a la muerte y llegará a la inmortalidad”. Imrei (2002), p. 175.

balancea entre los dos tiempos. En su caso, los fugaces encuentros desaparecen como si hubieran sido un sueño y, finalmente, muere sin haber llegado al centro del laberinto, sin esperanza de convergencia:

precisamente aquí donde todo ocurre bajo el signo de la más implacable ruptura, dentro de un tiempo bajo tierra que un trayecto entre estaciones dibuja y limita así, inapelablemente abajo. Digo ruptura para comprender mejor (tendría que comprender tantas cosas desde que empecé a jugar el juego) esa esperanza de una convergencia que tal vez me fuera dada desde el reflejo en un vidrio de ventanilla. Rebasar la ruptura que la gente no parece advertir, aunque vaya a saber lo que piensa esa gente agobiada que sube y baja de los vagones del metro³²⁹.

En este sentido, la metáfora del árbol de Mondrian con la que Cortázar se refiere a la complejidad simbólica del metro haría alusión, también, al subconsciente: Eliade habla de la imagen del árbol en su libro *Lo sagrado y lo profano* (1973), asegurando que “constituye un mensaje cifrado de su vida profunda [la vida del hombre moderno], del drama que se representa en su inconsciente y que afecta a la integridad de su vida psicomental y por tanto a su propia existencia³³⁰. A través del diagrama del árbol, el hombre intenta comprender su propia existencia.

Otro de los ángulos de este ritual prismático del laberinto es el de un figurado descenso al submundo de las sombras. Durante una entrevista, Cortázar confiesa:

Todo lo que es pasaje me fascina: los puentes los tranvías... Pero el metro, ese árbol de Mondrian, como lo llamo en “Manuscrito”, me fascina enormemente. La infinidad de combinaciones posibles... Debe estar también el hecho de que es subterráneo y se conecta con arquetipos *jungianos*: son los infiernos. El metro es un infierno que visitamos en vida³³¹.

En su texto “Bajo nivel” Cortázar vuelve a referirse al metro como infierno y Hades urbano, uniéndolo con las teorías de Baudelaire:

La primera vez que bajé a la estación Saint-Michel y vi las enormes estructuras metálicas, las escaleras y los ascensores de hierro, la luz mortecina y estancada en la que toda idea de sombra es inconcebible, medí hasta qué punto Baudelaire hubiera aprobado ese congelado infierno moderno³³².

La analogía volvería a producirse en el cuento “Texto en una libreta” (*Queremos tanto a Glenda*, 1980) donde el protagonista investiga la existencia de unos seres subterráneos en el metro de su ciudad: “Es cierto que entre Loria y Plaza Once se atisba vagamente

³²⁹ Cortázar, “Manuscrito hallado en un bolsillo”. En *Octaedro* (1987), p. 46.

³³⁰ Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (1973), p. 178.

³³¹ González Bermejo (1978), p. 46.

³³² “Bajo nivel”, *Papeles inesperados* (2010), p. 410, p. 413.

un Hades lleno de fraguas [...] Esa especie de Niebeland se entrevé unos pocos segundos, mientras el tren nos sacude casi brutalmente en las curvas de entrada a la estación que tanto brilla por contraste”³³³.

Señala Eliade que la iniciación comienza, en algunas ceremonias tribales, con la separación del neófito y su retirada “a la espesura”. En este sentido, “el bosque, la jungla, las tinieblas, simbolizan el más allá, los infiernos”³³⁴. Cortázar parece recurrir al mismo arquetipo –en su texto para *París, ritmos de una ciudad*– cuando se refiere al visitante de París como “Pulgarcito, que entra por primera vez en el reino de los terrores y las maravillas”³³⁵.

El soneto de Baudelaire, “Correspondencias”, habla de la multiplicidad de elementos de la naturaleza, de su unidad en la variedad, lo cual sugiere un matiz de complejidad y espesura que Cortázar une a la ciudad y al metro a través del título del soneto. El metro, con su continuo cruce de arterias, sus “terrores y maravillas”, es un laberinto en todas sus acepciones, también en el sentido de jungla, de tiniebla. Y, la del metro, es una jungla con sus propios monstruos: “esas imágenes monstruosas, esas uñas y esos dientes agigantados por el ansia de la sociedad de consumo [...] sentí que vivíamos por casualidad, que nuestras reglas tranquilizadoras estaban rodeadas y amenazadas por incontables excepciones, azares y demencias; todo eso busqué decirlo luego en la novela”³³⁶, afirma Cortázar, refiriéndose a *62 / Modelo para armar*.

Tratando de abarcar todos los ángulos de un mismo prisma, podemos concluir, en síntesis, que el viaje iniciático del laberinto introducirá al perseguidor en una dislocación exterior e interior (el caos anterior a la Creación), pues se trata, simultáneamente, de un viaje al yo y al mundo del subconsciente, un regreso al origen y al espacio atemporal, en medio de una madeja descompuesta de oposiciones sin conciliar, de sones y colores que se responden desde una unidad oculta que el neófito tendrá que encontrar a través de la superación de una serie de pruebas. Al cabo del trayecto, si el neófito supera todas las pruebas y logra encontrar el centro, encontrará la inmortalidad. Por lo tanto, cabe afirmar, con Imrei, que “el laberinto es la imagen del tiempo proyectada en el espacio, pues el monstruo al que hay que vencer, combatiendo contra la muerte; es el Tiempo mismo”³³⁷.

Las diferentes articulaciones del metro, sus “tentáculos”, sus confluencias de líneas, su estructura ramificada mondrianesca, no son más que un dibujo del tiempo plasmado en el subsuelo de la ciudad que es, a su vez, otra representación del tiempo paralela y especular, pero aún más grande y compleja. Si sabemos cómo recorrerlo, si conseguimos descifrarlo, llegaremos al espacio atemporal, el espacio de la utopía.

Por otro lado, parece que el ascenso desde el metro de *El perseguidor* hacia la ciudad de *Rayuela* tiene un paralelismo con el proceso de dibujo de la utopía cortazariana, que nace

³³³ Cortázar, Julio. *Queremos tanto a Glenda*. Madrid, Alfaguara, 2007, p. 68.

³³⁴ Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (1973), 159.

³³⁵ Andrade y Cortázar, op. cit., p. 3.

³³⁶ Cortázar, “Bajo nivel”. En *Papeles inesperados* (2010), pp. 416-417.

³³⁷ Imrei (2002), p. 173.

como un boceto al que puede ubicarse en un espacio aún perteneciente al subconsciente (submundo) y se desarrolla hacia la nitidez de la fantasía diurna (el sueño con los ojos abiertos). La ciudad, además, posibilita, como recordaba Benjamin, la combinación de consciente (día) y subconsciente (noche), polos cuya convergencia buscará Cortázar a través del perseguidor Oliveira.

Ante esta empresa, el autor se sitúa y sitúa al lector con respecto a él, como un compañero de búsqueda que compartirá el *swing* de Johnny y el suyo propio. Se crea, así, una correspondencia en la perpetua búsqueda, que convierte al lector en otro perseguidor. Afirma Italo Calvino, en su ensayo “Desafío al laberinto”, que

Quien crea poder superar los laberintos huyendo de su dificultad se queda al margen; pues no es pertinente pedir a la literatura que, una vez presentado un laberinto, proporcione también la llave para salir de él. Lo que puede hacer la literatura es definir la mejor actitud para encontrar la salida, incluso aunque ésta no sea más que un pasadizo que conduce a otro laberinto. Lo que queremos salvar es el desafío al laberinto, lo que queremos separar y distinguir de la literatura de la entrega al laberinto es una literatura de desafío al laberinto³³⁸.

Cortázar se posiciona en la defensa de este segundo tipo de literatura y apuesta por el desafío. Por ello, la escritura de Cortázar no concibe la utopía como fuga. Los intentos de fuga quedan siempre frustrados en su narrativa, véase el ejemplo de “La isla a mediodía”. La utopía en Cortázar tiene un carácter más cercano al deber que a la evasión, pues el escritor tiene una perspectiva crítica de la realidad en la que desea, igual que Johnny, una dignidad para la existencia humana, un puente auténtico hacia el ser, una posibilidad de realización total: “desde el momento en que tomé conciencia del hecho humano esencial, esa búsqueda representa mi compromiso y mi deber”³³⁹, afirma Cortázar en su texto “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano”.

Si bien, como hemos visto, y como veremos a lo largo de este ensayo, se trata de una utopía en desarrollo a través de sus obras, y en transición hacia el compromiso activo, por lo que no estamos hablando de una concepción estática ni cerrada. En *El perseguidor*, la lucha de contrarios refleja, a través de su dialéctica, las dos posturas preeminentes frente a una problemática vital que plantea un desafío y supone el inicio de un recorrido. Mediante esta dialéctica se exponen los interrogantes pero no la solución a los mismos, permitiendo que la búsqueda quede abierta.

Después, Oliveira tomará el relevo como perseguidor y se convertirá, ya dentro de la “maleza”, en el *flâneur* del laberinto, para que, definitivamente, se produzca el acceso al estrato atemporal en *Último round*, donde se da un doble cumplimiento de la *Teoría del túnel* y una participación decisiva en la esencia de París: derrota de la literatura tradicional

³³⁸ Calvino, Italo. “Desafío al laberinto”. En *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona: Bruguera, 1983, p. 124.

³³⁹ *Último round* (2006), tomo II, p. 277.

con el libro-esponja y penetración activa en la “edad de oro” de los poetistas del 68 (el hombre nuevo), inmortalizada como centro atemporal de un libro mandala que genera la estructura de la ciudad, tanto espiritualmente como a través del formato.

Como vemos, se trata de un proceso progresivo de compromiso con la utopía y definición de la misma, tanto en el plano social como en el metafísico, que comienza con *El perseguidor* y podría ser resumido en una frase de *Último round*: “de mi país se alejó un escritor para quien la realidad, como la imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad”³⁴⁰.

Con el primer asalto al tiempo-laberinto en *El perseguidor*, comienza la batalla-juego, existencialista y surrealista, contra toda forma petrificante que haya olvidado el fondo y la respiración. Casualmente, el título de uno de los relatos de *Historias de cronopios y famas* (cuyo tema, sin embargo, no tiene nada que ver con el que tratamos en este capítulo) puede, muy bien, funcionar a modo de corolario sintético para expresar el objetivo de la búsqueda iniciada:

“El fin del mundo del fin”.

³⁴⁰ Ibid. p. 272.

CAPÍTULO III: PARÍS DEL LADO DE ACÁ, Y DEL LADO DE ALLÁ: *RAYUELA*

I. *TEORÍA DEL TÚNEL* O EL INCENDIO EN PARÍS

*Quién nos curará del fuego sordo, del fuego sin color
que corre, al anochecer, por la rue de la Huchette.*
Cortázar. *Rayuela*.

En una entrevista realizada en 1973, Cortázar define *Rayuela* como “un libro metafísico de apertura hacia el misterio, una búsqueda de esencias, una negativa a la definición usual del hombre, una tentativa de salida”³⁴¹. La novela es además un intento doble de “dinamitar la razón excesivamente intelectual o intelectualizada” y de “volar en pedazos el instrumento del que se vale la razón que es el lenguaje; de buscar un lenguaje nuevo para modificar los parámetros de la razón”³⁴².

En opinión de Yurkievich,

la rayuela es a la vez juego y puente o pasaje, o mejor dicho, es un puente o pasaje en tanto que juego. El texto *Rayuela* es una jugada metafísica [...] una jugarreta contra el raciocinio occidental [...] *Rayuela* figura la revuelta de un hombre que busca reactivos o catalizadores para provocar el contacto desnudo y desollado con la realidad no mediatizada por la interposición de mitos, religiones, sistemas y reticulados³⁴³.

En *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar hace una esclarecedora alusión a la esencia de *Rayuela*:

³⁴¹ Hernández, Ana María, op. cit., p. 733.

³⁴² Así lo afirma Cortázar. Vid. González Bermejo. “La idea central de *Rayuela* es una especie de petición de autenticidad total del hombre”. En *Ibíd.* p. 770.

³⁴³ Yurkievich, Saúl. “Eros Ludens (juego, amor, humor, según *Rayuela*)”. En *Ibíd.* p 760.

Me sumo a los pocos críticos que han querido ver en *Rayuela* la denuncia imperfecta y desesperada del establishment de las letras, a la vez espejo y pantalla del otro establishment que está haciendo de Adán, cibernética y minuciosamente, lo que delata su nombre apenas se lo lee al revés: nada³⁴⁴.

Dos circunstancias confluyen en el período de escritura de *Rayuela*, la condensación de las experiencias de una década vivida en París (“*Rayuela* es un poco una síntesis de mis diez años de vida en París”³⁴⁵, señala Cortázar), y la necesidad de experimentación y de ruptura con los esquemas convencionales, que define la década de los sesenta. En este sentido, Cortázar reconoce que el libro responde a un anhelo común en un momento de la historia en el que se busca un nuevo sentido:

Yo tengo, ahora a posteriori, la sensación de que lo que yo hice en ese libro fue simplemente responder a ciertas cosas que estaban en el aire: un sentimiento de frustración proveniente del desengaño de los jóvenes, pues el mundo que sus padres les han ofrecido es un mundo que puede terminar en, cualquier momento, la bomba atómica y ¡eso no es ningún triunfo después de dos mil años de judeo-cristianismo, aristotelismo y platonismo! Eso que se llamó humanismo a lo largo del siglo XIX y que era una especie de religión del progreso, engañó incluso a la generación de nuestros padres, pero no engaña ya a los jóvenes. Ellos, o bien se lanzan a la revolución de hecho –como es el caso de Cuba– o bien –en los países donde esa revolución no es todavía posible–, se lanzan a sublevaciones más privadas, de grupo, de banda: los histéricos de los Beatles o los jóvenes de Amsterdam, los *provos*. Para mí todo eso configura un sistema de signos que tiene alguna relación con *Rayuela*, en la medida en que este libro es un signo más, en otro plano, pero un signo más³⁴⁶.

Considerada una de las novelas iniciadoras del boom iberoamericano junto a *La ciudad y los perros* (1962) de Vargas Llosa, y vinculada también, por algunos autores, con los movimientos vanguardistas europeos de la época, específicamente con el *nouveau roman*³⁴⁷, podemos entender *Rayuela* como un “círculo dialéctico que integra una novela con su anti-novela y cuya fuerza deriva de los polos contrarios”³⁴⁸.

En realidad, *Rayuela* forma parte de la batalla humanista que Cortázar inicia con *El perseguidor*, y cuyas bases son planteadas –como adelantamos en el capítulo anterior– en la *Teoría del túnel*. Porque, en esencia, *Rayuela* no es ni más ni menos que una novela túnel, es decir, que desde la perspectiva cortazariana de este concepto, se propone una deconstrucción de fondos y de formas para una posterior construcción. En palabras de su autor “lo que en *Rayuela* se dice, *grosso modo*, es que hasta que no hagamos una crítica

³⁴⁴ Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), p. 42.

³⁴⁵ García Flores, Margarita. “Siete respuestas de Julio Cortázar”. En *Rayuela* (1991), p. 707.

³⁴⁶ *Ibid.* pp. 708-709.

³⁴⁷ Leo Pollman, por ejemplo, apunta a la “ambición de construir una imagen del mundo que devuelva las cosas a su ser verdadero” (es decir, la idea de *imago mundi* de *Rayuela*), como la principal característica compartida con los escritores de *nouveau roman*. Pollman (1971), p. 236.

³⁴⁸ Alegría, Fernando. “*Rayuela*, o el orden del caos”. En *Rayuela* (1991), p. 727.

profunda del lenguaje, de la literatura, no podremos plantearnos una crítica metafísica más honda sobre la naturaleza humana³⁴⁹.

Y para socavar los cimientos en el transcurso de esa búsqueda que se articula a través de “bruscas interrupciones en una realidad más auténtica”³⁵⁰ hay que partir de un centro: “la tentativa de encontrar un centro era y sigue siendo un problema personal mío”³⁵¹, le confiesa Cortázar a Luis Harss.

El acceso al centro, en este caso, es el final del proceso iniciático que se representa a través de un juego. El tablero de este juego no podía ser otro que París, concebido, desde una estética surrealista, como “punto de partida de toda aventura iniciática”³⁵² y (lo veremos después), centro de la cultura occidental.

En *Rayuela*, París es un mandala, y por lo tanto ofrece al iniciado un acceso invisible al centro a través de una senda poliédrica en la que debemos descubrir o leer el otro lado. Y sólo podremos leerlo si subvertimos las categorías, si interpretamos París desde el poetismo, desde los campos magnéticos del surrealismo y la poesía pura. Para ello hay que aplicar la teoría del túnel, hay que sumergirse en el incendio de París; hay que “incendiar” París, del mismo modo que

el escritor tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá, poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende mentar. No ya las palabras en sí, porque eso importa menos, sino la estructura total de una lengua, de un discurso³⁵³.

Dicho de otro modo, no se puede dar una conferencia si no se ha incendiado antes la mesa: “¡Un hacha, un hacha!”, pide Lucas en su “Nuevo arte de pronunciar conferencias”, porque “¿Cómo pudimos imaginar una libertad inexistente, sentarnos aquí cuando nada era concebible, nada era posible si antes no nos librábamos de esta mesa? [...] Tengamos al menos el valor de despertar o de admitir que queremos despertar”³⁵⁴.

Lo que Cortázar quiere mostrarnos es que no podemos seguir asistiendo al ritual inerte de las ceremonias vacuas, de las reuniones fetiche, de toda comunicación estéril que no signifique un aire fresco en la entraña misma de lo convencional. Nos dice que hay que crear, desde la desnudez de las cenizas de esa “mesa”, un nuevo lenguaje³⁵⁵ capaz de abarcar la realidad sin convenciones, sin mediatizaciones de la razón ni símbolos vacíos.

³⁴⁹ García Flores, op. cit., p. 707.

³⁵⁰ *Ibíd.* p. 708.

³⁵¹ Harss, op. cit., p. 268.

³⁵² Así es el París que Breton concibe en *Nadja*, desde el análisis de Bancquart. Vid. Bancquart, op. cit., p. 108.

³⁵³ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 367.

³⁵⁴ Cortázar, Julio. *Un tal lucas* (1979). Barcelona: Ediciones B, 1989, p. 42.

³⁵⁵ Es la misma desnudez que Cortázar busca en el lenguaje de la novela: “el ideal es llegar a una lengua que haya eliminado todas las muletillas, no sólo las evidentes sino las otras, las solapadas, y todos los recursos

La necesidad de este acto renovador del hombre y de la literatura, desde una perspectiva teórica, viene representada principalmente por el personaje de Morelli (escritor ficticio que combate desde el ángulo poetista). Morelli, pulsación de la necesidad de renacer, de romper con esquemas obsoletos y partir de cero, no hace otra cosa que señalarnos la necesidad de buscar el otro lado. Representa la “petición de autenticidad total del hombre”³⁵⁶ que, en palabras de Cortázar, es *Rayuela*.

Morelli es definido por Julio Ortega como “autor mítico” o como “mito de una literatura que a veces logra transparentar —en el doblaje del autocuestionamiento— su razón lúdica y crítica, su ficción que interroga”³⁵⁷. El escritor es admirado por los componentes del club de la serpiente (en la novela) porque plantea una mirada nueva, porque en su obra hay un reclamo desintegrador.

Morelli es otra proyección del perseguidor, una especie de Johnny que busca el eón a través del *swing* de las palabras. Es el creador que intuye la suprarrealidad más allá de toda frontera quitinosa³⁵⁸, en busca de la realización total:

No podré renunciar jamás al sentimiento de que, ahí pegado a mi cara, entrelazado con mis dedos, hay como una deslumbrante explosión hacia la luz, irrupción de mí hacia lo otro o de lo otro en mí, algo infinitamente cristalino que podría cuajar y resolverse en luz total sin tiempo ni espacio. Como una puerta de ópalo y diamante desde la cual se empieza a ser eso que verdaderamente se es y que no se quiere y no se sabe y no se puede ser³⁵⁹.

El acceso a la supra-realidad a través de la literatura conlleva la necesaria destrucción de todo lo que pueda suponer un obstáculo, todo aquello que no permita recuperar el origen o volver a nombrar las cosas. Si *Rayuela* es una novela que “se rehace a sí misma desde su negación como novela”³⁶⁰, Morelli es el escritor que “deduce la posibilidad de destruir las reglas para rehacerlas”³⁶¹. Es necesario salir de las categorías propias de la doctrina occidental para acceder al *satori*, a la revelación:

Ese cuerpo que soy yo, tiene la presciencia de un estado que, al negarse a sí mismo como tal, y al negar simultáneamente el correlato objetivo como tal, su conciencia accedería a un estado fuera del cuerpo y fuera del mundo que sería el verdadero acceso al ser [...] Un *satori* es instantáneo y todo lo resuelve. Pero para llegar a él habría que desandar la historia de fuera y la de dentro³⁶².

fáciles [...] Siempre me ha parecido absurdo hablar de transformar al hombre, si antes no se transforman sus instrumentos de conocimiento” Vid. Harss, op. cit., p. 288.

³⁵⁶ González Bermejo Ernesto (1991), p. 770.

³⁵⁷ Ortega, Julio. *La casilla de los Morelli* [Julio Cortázar. Barcelona: Tusquets, 1981, p. 8.

³⁵⁸ Con este adjetivo Cortázar hace referencia a aquello que es rígido, poco permeable.

³⁵⁹ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 295.

³⁶⁰ Ortega (1981), p. 8.

³⁶¹ *Ibíd.* p. 10.

³⁶² Reflexión de Morelli. Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 295.

Morelli realiza su batalla-juego contra lo quitinoso y contra el tiempo-laberinto en el terreno de su literatura, al mismo tiempo que Horacio Oliveira la libra en el espacio urbano de París. Desde su papel teórico, Morelli propone la teoría del túnel que Oliveira intenta perpetrar con su actitud³⁶³ (la mayoría de las veces con resultados fallidos); en este sentido, Morelli, símbolo del acceso a una apertura metafísica que concentra el anhelo del grupo y sobre todo el de Oliveira, hace las veces de “llave” en la ficción, pero también es la casilla de entrada³⁶⁴ a la novela para el lector, puesto que le ofrece las claves para entender la propuesta-túnel de *Rayuela*.

La *Teoría del túnel*, como veíamos, engloba un conjunto de ensayos en los que Cortázar plantea una búsqueda integral del sentido que “tiene las características propias del túnel, destruye para construir”³⁶⁵. La estructura establecida debe ser denunciada en su condición de gran falacia, para ser sustituida por la búsqueda legítima y abierta del fondo:

Hay que empezar de nuevo, como los famosos obreros que, en 1907, se dieron cuenta, una mañana de agosto, de que el túnel del Monte Brasco estaba mal enfilado y que acabarían saliendo a más de quince metros del túnel que excavaban los obreros yugoslavos viniendo de Dublivna. ¿Qué hicieron los famosos obreros? Los famosos obreros dejaron como estaba su túnel, salieron a la superficie, y después de varios días y noches de deliberación [...] empezaron a excavar por su cuenta y riesgo en otra parte del Brasco, y siguieron adelante sin preocuparse de los obreros yugoslavos, llegando, después de cuatro meses y cinco días, a la parte sur de Dublivna [...] Ejemplo loable que hubieran debido seguir los obreros de Dublivna en vez de obstinarse en empalmar con un túnel inexistente, como es el caso de tantos poetas asomados con más de medio cuerpo a la ventana de la sala de estar, a altas horas de la noche³⁶⁶.

Si la literatura ha de llegar a la suprarrealidad, si realmente podemos encontrar el hueco en el muro de palabras³⁶⁷, el acceso sólo podrá tener lugar rechazando el fetichismo del libro y la estética insustancial o carente de fondo. El golpe tendría lugar “desde dentro

³⁶³ “Destruir todas las categorías para construir unas nuevas, buscar el *Novum Organum*”. Y “hay que abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle, pero sobre todo hay que tirar también la ventana y nosotros con ella. Es la muerte o salir volando”. Vid. Cortázar, *Rayuela* (1991), pp. 36 y 451.

³⁶⁴ “Una llave, figura inefable –piensa Oliveira, cuando el escritor le da la llave de su apartamento– a lo mejor todavía una llave Morelli, una vuelta de llave y entrar en otra cosa”. Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 36. A este respecto, Aronne-Amestoy señala: “hay una llave-morelli para entrar en el mundo de *Rayuela*”. Aronne-Amestoy, *Cortázar: la novela mandala*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1972, p. 37.

³⁶⁵ Cortázar, “Teoría del túnel”. Dentro de: *Teoría del túnel*. En *Obra crítica / I* (1994), p. 66.

³⁶⁶ Así lo explica Morelli. Vid. Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 310.

³⁶⁷ En el capítulo 66 de *Rayuela*, Oliveira nos habla de un texto inconcluso escrito por Morelli, en el que la frase “en el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay” se repite a lo largo de toda una página, sin signos de puntuación, creando la impresión de un muro de letras. Sin embargo, señala Oliveira: “hacia abajo y a la derecha en una de las frases, falta la palabra ‘lo’. Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa”. Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 303.

del hecho literario, desde la sustancia verbal puesta en crisis por la ruptura de los cánones estéticos que la organizaban”³⁶⁸.

Como veíamos en nuestro primer capítulo, esta “agresión contra el lenguaje literario” o “destrucción de formas tradicionales”³⁶⁹ se produciría a través de axiomas fundamentales, como la utilización de un discurso poético al servicio de la búsqueda de autenticidad y de una profundidad en el sentido no subordinada a las fórmulas convencionales, que permita la realización plena del ser. Se trata de dejar atrás el canon establecido (el de la novela decimonónica) y sustituir lo estético por lo poético, la fórmula sistematizada por la esencia, y al novelista convencional por un “poetista”.

El poetista ha de ser, para Cortázar, quien dirija al narrador enunciativo y quien proponga “formulaciones poéticas y aun mágicas de la realidad”³⁷⁰, puesto que tiene las facultades del hombre que se adelanta a su época. Como explica García Galiano, la novela del poetista

se aparta de lo trillado por la norma común, abandona las situaciones corrientes, se aleja de lo factible, se enrarece sugestivamente, se vuelve extraterritorial y catapultada hacia la otredad: la novela es un túnel que socava la costumbre, la armazón lingüística, y provoca tres efectos: reemplaza la estética por la ética, la formulación mediatizadora por la adherente y la representación por la presentación: la novela, en fin, como exploración epistemológica³⁷¹.

Morelli encarna, en *Rayuela*, esta figura del escritor contemporáneo que se vuelca en la expresión poética pero persiste en sostener una *literatura* con el legítimo intento de

provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco) [...] como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones [...] Así, usar la novela como se usa un revólver para defender la paz, cambiando su signo³⁷².

Este renacer del texto tendría lugar a través del *Roman Comique*, “antinovela o texto desconcertante para el lector de novelas”³⁷³, que parte de “una repulsa de la literatura”. Una negación que Cortázar entiende como “parcial”, puesto que se apoya en la palabra, pero que “debe velar en cada operación que emprendan autor y lector”³⁷⁴.

³⁶⁸ Cortázar, “Caballo de Troya”. *Teoría del túnel*. En *Obra crítica / I* (1994), p. 57.

³⁶⁹ *Ibid.* “Teoría del túnel”, p. 66.

³⁷⁰ *Ibid.* “Bifurcación del compromiso”, p. 110.

³⁷¹ García Galiano (2000), p. 5.

³⁷² Cortázar, *Rayuela* (1991), pp. 325-326.

³⁷³ *Ibid.* p. 325.

³⁷⁴ Así lo precisa Morelli. *Ibid.* p. 31.

Contra lo quitinoso, Morelli opta por tomar de la literatura aquello que es “puente vivo de hombre a hombre, y que el tratado o el ensayo sólo permite entre especialistas”³⁷⁵, devolviéndole a la literatura su cometido legítimo; devolviéndole al hombre, paralelamente, su espacio legítimo cuyo deseo se traduce en el anhelo de alcanzar la antropofanía, un concepto clave en la literatura de Cortázar:

Yo tengo la impresión, creo, tal vez me equivoque, de que inventé la palabra. Creo que cuando estaba escribiendo *Rayuela* la inventé, partiendo de los términos equivalentes, por ejemplo, epifanía o hierofanía o teofanía; es decir, la noción de la aparición en un terreno sobrenatural, de los dioses, de las figuras mágicas. En este sentido, antropofanía, para mí, significa la aparición del hombre, pero justamente de ese hombre ideal que yo veo, que yo deseo, que es mi ideal en mi proyecto de humanidad; es decir, cuando yo hablo de una antropofanía, me refiero a ese momento en que el hombre haya podido superar las limitaciones que lo ponen por el momento más acá de lo que verdaderamente él podría ser, y llegue a ser, en el momento en que dé el máximo de sus posibilidades. Ese día se descubrirá a sí mismo, se verá aparecer a sí mismo, habrá una antropofanía; esa noción del hombre nuevo que tanto se ha manejado en el vocabulario de la revolución en América Latina contiene esa expresión, sólo que mi expresión es muy pedante porque busca las raíces griegas, y el hombre nuevo es, en cambio, la misma cosa; es decir, esa noción del hombre liberado de todos los tabúes, de los prejuicios, de los odios, de las limitaciones en que históricamente se mueve hoy mientras estamos hablando. El hombre que haya dejado todo eso atrás, se verá a sí mismo como la realización de lo que hoy no es más que un proyecto. Entonces sí, será la antropofanía, la aparición del hombre sobre el planeta³⁷⁶.

El acercamiento a la creación de la antropofanía, o la realización plena del ser, sólo es posible si el escritor convierte al lector en cómplice de su intento, pues la novela cómica no engaña al lector sino que lo elige como compañero de búsqueda: “lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agigantándose quizá, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice”³⁷⁷, afirma Morelli. Por ello, el *roman comique* “deberá transcurrir como esos sueños, en los que al margen de un acaecer trivial presentimos una carga más grave que no siempre alcanzamos a desentrañar”³⁷⁸. Para sumergirnos en el misterio y desentrañarlo, debemos ser cómplices de la búsqueda.

Cortázar plasma en Morelli los rasgos del “inconformista” ya esbozado en su *Teoría del túnel* y, a la vez, lo redefine a través de las reflexiones de este personaje. Se trata de la representación de ese hombre “liberado de todos los tabúes, de los prejuicios, de los odios”, un hombre nacido tras el paso “de lo puro por anodino a lo puro por desmesura”, que,

³⁷⁵ *Ibid.* p. 326.

³⁷⁶ Cortázar definió así su concepto de antropofanía sólo unos meses antes de su muerte, en la grabación del programa *Esbozos*, (Radio Francia Internacional). Entrevista a Cortázar sobre *Rayuela*, realizada por Adelaida Blázquez en agosto de 1983, emitida en febrero de 1984.

³⁷⁷ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 327.

³⁷⁸ *Ibid.* p. 327.

como veíamos, se mueve en las frecuencias más bajas y las más altas, desdeñando deliberadamente las intermedias, es decir, la zona corriente de la aglomeración espiritual humana.

Este perseguidor muestra “un rechazo de todo lo que huele a idea recibida, a tradición, a estructura gregaria basada en el miedo y en las ventajas falsamente recíprocas”³⁷⁹ y que sólo acepta de sus semejantes “la parte que no ha sido plastificada por la superestructura social”³⁸⁰. El inconformista, en continua búsqueda, se halla próximo “a una suma que se rehúsa y se va ahilando y escondiendo”³⁸¹ y representa el “acorde fuera del tiempo”³⁸², aquel que vibra entre la estrella y el guijarro.

Para Cortázar, los escritores poetistas nacen de este inconformista que elige la vía de la poesía y del surrealismo. Dichos escritores

se acercan más y más a la actitud surrealista a medida que progresan en su obra. Se advierte en ellos una creciente liberación de todo compromiso común –con la comunidad– y un avance hacia la posesión solitaria de una realidad que no se da en compañía; la magia verbal, el conjuro de las potencias de la analogía, aíslan y distancian a esos escritores que iniciaron su obra dentro de la ciudad del hombre. Así, las criaturas que pueblan tales obras, se cumplen dentro de un orgulloso individualismo, buscan realizarse –superrealizarse– sin docencia, sin prédica, sin sistema³⁸³.

El poeta lleva a cabo la búsqueda de la suprarrealidad a través de la destrucción-construcción, el encuentro con la inocencia que no supone “primitivismo” alguno sino reencuentro con la dimensión humana sin jerarquizaciones ni ideas preconcebidas: “inocencia en cuanto todo es y debe ser aceptado, todo es y puede ser llave de acceso a la suprarrealidad”³⁸⁴. El surrealismo es, ante todo, “concepción del universo y no sistema verbal (o antisistema verbal, lo verbal se remite siempre al método, al instrumento, al martillo...”³⁸⁵). Por eso el surrealista persigue y anuncia una realidad poética cuya posibilidad es anhelada y cuestionada en *Rayuela*: “visión poética del mundo, conquista de una realidad poética. Pero después de la última guerra, te habrás dado cuenta de que se acabó [...] desde el año cincuenta estamos en plena realidad tecnológica”³⁸⁶.

El surrealista se “mantendrá lejos de sí toda prosodia, toda regla idiomática que no surja de la esencia poética verbalizada”³⁸⁷ y optará por expresarse con

³⁷⁹ *Ibíd.* p. 317.

³⁸⁰ *Ídem.*

³⁸¹ *Ibíd.* p. 316.

³⁸² *Ídem.*

³⁸³ Cortázar, “Bifurcación del compromiso”. *Teoría del túnel*. En *Obra crítica / I* (1994), p. 111.

³⁸⁴ *Ibíd.* “Surrealismo”, p. 103.

³⁸⁵ *Ídem.*

³⁸⁶ Cortázar, *Rayuela* (1991), pp. 363-364.

³⁸⁷ Cortázar, “Surrealismo”. *Teoría del túnel*. En *Obra crítica / I* (1994), p. 105.

un diluvio lírico de productos que sólo las fichas bibliográficas siguen llamando poemas o novelas; enlaza formas tradicionales, las funde y fusiona para manifestarse desde toda posibilidad, se precipita a una novela de discurso poético, se abandona a todos los prestigios de la escritura automática, la erupción onírica, las asociaciones verbales libres. Aragon lo llamará bellamente *une vague de rêves*³⁸⁸.

Las normas asociadas al lenguaje no dominan al creador ni lo supeditan:

Si el surrealista escribe es porque confía en que no se dejará apresar por tales normas, mantendrá lejos de sí toda prosodia, toda regla idiomática que no surja de la esencia poética verbalizada [...] Los discursos surrealistas son imágenes amplificadas, poemas en prosa³⁸⁹.

De este modo, el surrealismo supone, para Cortázar,

el primer esfuerzo colectivo en procura de una restitución de la entera actividad humana a las dimensiones poéticas. Movimiento marcadamente existencial (sin ideas recibidas sobre el término ni sus implicaciones metafísicas), el surrealismo concibe, acepta y asume la empresa del hombre desde y con la Poesía. Poesía en un todo libre de su larga y fecunda simbiosis con la forma-poema. Poesía como conocimiento vivencial de las instancias del hombre en la realidad, la realidad en el hombre, la realidad hombre. Oscuramente: coexistencia y coaceptación, por igualmente ciertas, por no ser dos sino una, de la identidad y la analogía, de la razón y la libido, de la vigilia y el sueño³⁹⁰.

Una vez aclarada la esencia de este movimiento, Cortázar precisa que sus frutos son “más fecundos” cuando el escritor se vale de él para crear, que cuando el surrealista procede a su espeleología directa. Así, el escritor anticipa, en su teoría del túnel, algunas de las características más importantes que participarían en la génesis del *nouveau roman*:

toda novela contemporánea con alguna significación acusa la influencia surrealista en uno u otro sentido; la irrupción del lenguaje poético sin fin ornamental, los temas fronterizos, la aceptación sumisa de un desborde de la realidad en el sueño, el “azar”, la magia, la premonición, la presencia de lo no-euclidiano³⁹¹.

Desde la perspectiva de Cortázar, la línea “oriental de individualismo”³⁹² que representa la tendencia surrealista, se ve respondida por una línea existencialista que propone el acercamiento a lo social a través de las problemáticas comunes, entendiendo la palabra *común* en el sentido de *comunidad*: “al lado de cada filósofo pone un maestro (a veces los confunde

³⁸⁸ *Ibíd.* p. 103.

³⁸⁹ *Ibíd.* p. 105.

³⁹⁰ *Ibíd.* pp. 106-107.

³⁹¹ *Ibíd.* p. 107.

³⁹² *Ibíd.* “Bifurcación del compromiso”, p. 112.

y nace Sócrates, símbolo del anti-individualismo espiritual)”³⁹³. El existencialista se coloca “frente, contra, lejos o sobre la sociedad pero siempre deliberada y angustiosamente, en ella”³⁹⁴. En la novela existencialista, se plantea al hombre como “incógnita en la que importa saber si el destino puede y debe decidir la existencia, o bien, si la existencia, con no menor validez, puede ser engendradora de un destino”³⁹⁵. En esta línea, la experiencia individual “proyecta, enfrenta, escoge y cumple *valores sociales*”³⁹⁶.

Frente al tipo de héroe que crea el poeta “a su imagen, claro está, es decir, poeta y por ende, socialmente indeseable, según términos de Platón y Cocteau”³⁹⁷, el héroe existencialista “asume su soledad para superarla socialmente, en la comunidad. Comunidad harta por debajo de la superrealidad humana entrevista por el héroe (de uno u otro grupo de escritores); comunidad que convive con un sistema de valores, una concepción de la vida y un orden de ideales que no son los del héroe”³⁹⁸. Este héroe que se debate para “rehacer un estilo de existencia”, circunscribe en el fondo de su novelística nociones como la de “libertad, moral, acto, acción, humanidad, dignidad, condición”³⁹⁹.

Debemos precisar que los matices característicos que Cortázar propone para el surrealismo y el existencialismo, han de ser entendidos únicamente como especificidades, no como obstáculos a la conciliación. De hecho, en el terreno literario, “hay, ya, señales ciertas de que el existencialismo marcha al encuentro del poetismo; se adelanta a la identificación, tiende proféticamente a la síntesis que anuncia el encuentro del hombre con su reino”⁴⁰⁰, afirma Cortázar.

Por otro lado, en el terreno ontológico, poetismo y existencialismo están unidos desde el principio: de la misma forma que el surrealismo es, para Cortázar, un movimiento “marcadamente existencial”,

en un sentido último, quitándole a los términos toda connotación partidista e histórica, actitudes como el cubismo, futurismo, ultraísmo, la conciencia de relatividad, la indeterminación en las ciencias físicas y la crítica al concepto de legalidad, el freudismo y este niño viejo, el existencialismo, son surrealismo. Un surrealismo sin Breton, sin Juan Larrea, sin Hans Arp, sin escuela. Lo que, como movimiento, distingue al surrealismo de todos los otros que, en esencia, lo comparten, es su decisión de llevar al extremo las consecuencias de la formulación poética de la realidad⁴⁰¹.

³⁹³ Ídem.

³⁹⁴ *Ibíd.* p. 115.

³⁹⁵ *Ibíd.* p. 112.

³⁹⁶ *Ibíd.* p. 114.

³⁹⁷ *Ibíd.* p. 115.

³⁹⁸ Ídem.

³⁹⁹ Ídem.

⁴⁰⁰ *Ibíd.* “Tras la acción de las formas, las formas de la acción”, p. 128.

⁴⁰¹ *Ibíd.* “Surrealismo”, pp. 107-108.

Por lo tanto, “oponer el poetismo (actitud surrealista general, individualista, mágica, ahistórica y asocial) a lo que parece justo llamar, con igual amplitud, existencialismo (actitud realista, científica, histórica y social) y oponer ambas corrientes como actitudes no conciliables, significaría empobrecerlas”⁴⁰², explica Cortázar.

Cortázar escoge el camino fecundo de la confluencia, una confluencia que, como hemos visto, ya es visible desde las raíces de ambos movimientos (libres éstos de escuelas y de tópicos), y que permite, por ende, la fusión de entidades. Al igual que en los reinos naturales, aquí encontramos, “esponjas, seres vivos rozando lo mineral, vegetales y animales arborescentes”⁴⁰³. Es “imposible”, de este modo, hallar un poetismo puro y un existencialismo puro: “dejemos los rótulos para preferir la imagen de las orillas de un río. Si las aguas, las arenas, los juncos de una orilla difieren de los de la opuesta, no por ello titubea el río en su unidad. Algo así es este río de la creación verbal del hombre”⁴⁰⁴, señala Cortázar.

El escritor señala la importancia de un objetivo común: “el poetismo aspira a la suprarrealidad en el hombre, mientras que el existencialismo prefiere al hombre en la suprarrealidad. Una misma ambición con el acento en términos distintos; los resultados no pueden ser entonces más que análogos”⁴⁰⁵. Por otra parte, el *yo* alude al hombre, para surrealistas y existencialistas, mientras que el *tú* es “la suprarrealidad mágica para aquéllos y la comunidad para éstos”⁴⁰⁶. Precisamente por esta razón, que a simple vista podría parecer un divorcio de los dos movimientos, “ambos humanismos integran con su doble batalla el entero ámbito del hombre”⁴⁰⁷.

El poetismo se constata, finalmente, como síntesis clave de esta doble batalla por la realización total del individuo: “Surrealistas y existencialistas –poetistas– reafirman, con amargo orgullo, que el paraíso está aquí abajo aunque no coincidan en el dónde ni en el cómo”⁴⁰⁸.

Concibiendo ambos humanismos desde la visión pura del poeta –más allá de *ismos* reificados que perjudicarían las esencias– podemos “intuir de otra manera casi todo lo que constituye nuestra realidad”⁴⁰⁹, es decir, inventar un nuevo lenguaje que amplíe la mera experimentación con la rotura de las formas. Así obtenemos la revelación de ese lugar habitualmente codificado: “El poetismo de estas décadas es siempre diario de viaje al paraíso; con frecuencia también noticia de extravío, mapas errados, retorno melancólico”⁴¹⁰. Y en *Rayuela* hay una constatación: “tenía la nostalgia del paraíso terrenal, la sospecha de que

⁴⁰² *Ibíd.* “Existencialismo”, p. 116.

⁴⁰³ *Ídem.*

⁴⁰⁴ *Ibíd.* pp. 116-117.

⁴⁰⁵ *Ibíd.* p. 117.

⁴⁰⁶ “Humanismo mágico y heroico”, p. 135.

⁴⁰⁷ *Ídem.*

⁴⁰⁸ *Ibíd.* p. 137.

⁴⁰⁹ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 363

⁴¹⁰ “Humanismo mágico y heroico”, p. 136.

ese paraíso era recobable y la esperanza de alcanzar algo de él antes de caer en la nada con el último diástole⁴¹¹, piensa Oliveira.

Al mismo tiempo, encontramos, en la novela, un cuestionamiento del concepto, cuando Morelli se plantea:

¿Qué es en el fondo esta historia de encontrar un reino milenario, un edén, un otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado a la nostalgia. Complejo de la Arcadia, retorno al gran útero, back to Adam, le bon sauvage. *Paraíso perdido, perdido por buscarte, yo, sin luz para siempre* [...] el Paraíso, el otro mundo, la inocencia hollada que oscuramente se busca llorando, la tierra de Hurqalyá. De una manera u otra, todos lo buscan, todos quieren abrir la puerta para ir a jugar⁴¹².

El poeta —o el inconformista del que habla Morelli—, experimenta “brevísimos tectos de algo que podría ser su paraíso”⁴¹³. Para Cortázar, este paraíso es “es la búsqueda de esa especie de isla final en la que el hombre se encontraría consigo mismo en una suerte de reconciliación total y de anulación de diferencias”⁴¹⁴.

El mito del paraíso perdido es un arquetipo secular que muestra la desazón del hombre ante una circunstancia en la que no encaja, pues el presente histórico en el que se ve obligado a vivir no está en consonancia con su humanidad y, por lo tanto, no permite su deseo de realización vital plena. Esta desazón engendra un deseo de fuga o de regresión hacia un pasado ideal en el que se sitúa el estado edénico, definido por Mihail Bajtín como hipérbaton histórico:

La esencia de ese hipérbaton se reduce al hecho de que el pensamiento mitológico y artístico ubique en el pasado categorías tales como meta, ideal, justicia, perfección, estado de armonía del hombre y de la sociedad, etc. Los mitos acerca del paraíso, la Edad de Oro, el siglo heroico, la verdad antigua, las representaciones más tardías del estado natural, los derechos naturales innatos, etc., son expresiones de ese hipérbaton histórico. Definiéndolo de manera un tanto más simplificada, podemos decir que consiste en representar como existente en el pasado lo que, de hecho, sólo puede o debe ser realizado en el futuro⁴¹⁵.

El lugar edénico, realidad poética, epicentro de la antropofanía, es invocado constantemente en *Rayuela* bajo diversos nombres: yonder, Ygdrasil, centro del mandala, kibbutz del deseo, etc. Cortázar concibe el kibbutz como

⁴¹¹ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 72.

⁴¹² *Ibíd.* p. 309.

⁴¹³ *Ibíd.* p. 29.

⁴¹⁴ Harss, op. cit., p. 267.

⁴¹⁵ Bajtín, Mihail, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”. En *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 299.

el lugar donde se cumplirá esa especie de encuentro del hombre con el hombre mismo, una vez que se hayan franqueado estas etapas incompletas, estas etapas en donde el hombre usa más lo negativo que lo positivo que tiene en sí mismo, es evidente que en nuestro tiempo, desde luego yo no soy el único, ha habido una cantidad de filósofos, de poetas que han insistido en que estamos muy lejos de realizar nuestras posibilidades, y que esas posibilidades existen, están dadas y depende de nosotros cumplirlas⁴¹⁶.

En el cuento “La isla a mediodía”, este kibbutz tomará la forma de una isla: espacio intersticial cargado de simbolismo, que nos remite a las islas bienaventuradas⁴¹⁷ (símbolo del paraíso terrenal para los autores clásicos); también a la “isla esencial” de la que habla la doctrina hindú, en cuyo recinto interior encontramos a la Magna *Mate*⁴¹⁸. La similitud del nombre y la condición de madre nos llevan a pensar en el personaje de la Maga, madre de Rocamadour, como guiño de Cortázar hacia esta concepción del paraíso —después veremos el papel que las mujeres desempeñan en *Rayuela*, en relación con la ciudad.

La isla como síntesis de conciencia y voluntad, o punto de fuerza metafísico en el cual se condensan las fuerzas de la inmensa ilógica del océano, y sobre todo, como expresión del concepto de tiempo circular que se explicita, especialmente, en “Todos los fuegos el fuego”, es otra de las formas que toma el París mítico, concentrador de esencias, de *Rayuela*: “¿Y el Tiempo? Todo recomienza, no hay un absoluto. Después hay que comer o descomer, todo vuelve a entrar en crisis”⁴¹⁹, piensa Oliveira, mientras camina junto a la Maga sin estar, en realidad, junto a ella (*en ella*).

En este sentido, conviene recordar que en las tradiciones de diversas culturas arcaicas, el ritual de repetición de la cosmogonía —que concibe el año nuevo como abolición del tiempo y retorno simbólico al instante atemporal de la plenitud primordial, a ese mundo paradisiaco del origen que ha de instaurarse tras la abolición del viejo mundo—, responde, como dice Eliade en su *Mito y realidad* a un esfuerzo desesperado por no perder el contacto con el ser.

Ese esfuerzo por conservar la esencia, traducido en el anhelo del hombre nuevo y del reino milenario, hacen alusión a la misma cosa: la consecución de un estado (kibbutz) que posibilite la realización plena, porque “no puede ser que estemos aquí para no poder ser”⁴²⁰. Hay que llegar a ese lugar en el que el mundo se adapta al hombre y no al revés; ese lugar donde el hombre puede “ser” realmente, y en el que la oposición entre la percepción racional y la intuición pura, deja de tener sentido. Y es el poeta, recuerda Cortázar, quien ha de encargarse de abrir el intersticio:

⁴¹⁶ Programa *Esbozos*, Radio Francia Internacional (ya citado).

⁴¹⁷ “La doctrina hindú habla de una ‘isla esencial’, dorada y redonda, cuyas orillas están hechas de joyas pulverizadas, por lo cual se le da el nombre de ‘isla de las joyas’ [...] La isla bienaventurada en la mayor parte de los autores clásicos, parece ser un símbolo del paraíso terrenal”. Clriot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos* (1969), Madrid, Siruela, 2001, pp. 263-264.

⁴¹⁸ Imrei, op. cit., p. 146.

⁴¹⁹ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 39.

⁴²⁰ *Ibid.* p. 71.

el poeta debe dedicarse a la caza de excepciones y dejarles las leyes a los hombres de ciencia y a los escritores serios [...] Yo me moriré sin haber perdido la esperanza de que alguna mañana el sol salga por el oeste. Me exaspera su pertinencia y su obediencia⁴²¹.

La mayor expresión de la apuesta por la patafísica como intersticio en *Rayuela*, reside en la reflexión de Oliveira sobre el sinsentido de lo habitual: “el absurdo es que salgas por la mañana a la puerta y te encuentres la botella de leche en el umbral y te quedes tan tranquilo porque ayer te pasó lo mismo y mañana te volverá a pasar. Es ese estancamiento, ese así sea, esa sospechosa carencia de excepciones”⁴²².

La sospecha de que algo no funciona en el engranaje de una realidad que no se ajusta a la respiración, hace que la idea del paraíso cobre el matiz de recuperable: “Se puede matar todo menos la nostalgia del reino, la llevamos en el color de los ojos, en cada amor, en todo lo que profundamente atormenta y desata y engaña”⁴²³. El acceso a ese paraíso se puede crear, se puede “leer” o generar en este mundo si uno se atreve a cavar el túnel, al igual que hicieron los obreros morellianos, si escucha la voz del fuego que ha de convulsionar la realidad para volver a generarla:

Puede ser que haya otro mundo dentro de este, pero no lo encontraremos recortando su silueta en el tumulto fabuloso de los días y las vidas, no lo encontraremos ni en la atrofia ni en la hipertrofia. Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix. Ese mundo existe en éste pero como el agua existe en el oxígeno y el hidrógeno, o como en las páginas 78, 457, 3, 71, 688, 75 y 456 del diccionario de la Academia Española, está lo necesario para escribir un cierto endecasílabo de Garcilaso. Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla, entendamos generarla⁴²⁴.

Con este objeto, hemos de sumergirnos en el inmenso incendio que regresa las cosas a su estado de pureza. Cortázar afirma: “yo veo siempre a Horacio como un fénix”⁴²⁵. Horacio Oliveira, Morelli, el poetista, realizan la labor del pájaro de fuego: llegar a la ceniza para después elevarse, destruir para construir, recuperar la legitimidad y la dignidad de las cosas y del ser⁴²⁶. Escribir, para Morelli, es “dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose”⁴²⁷.

En su *Teoría del túnel*, Cortázar argumenta que “la etapa destructiva se impone al rebelde como necesidad moral y como marcha hacia una reconquista instrumental”⁴²⁸, e

⁴²¹ Harss, op. cit., p. 297.

⁴²² Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 141.

⁴²³ *Ibíd.* p. 312.

⁴²⁴ Así lo expresa Morelli. *Ibíd.* p. 26.

⁴²⁵ Hernández, Ana María, op. cit., p. 732.

⁴²⁶ El personaje de Ronald realiza una síntesis esclarecedora, a este respecto: “lo que Morelli quiere es devolverle al lenguaje sus derechos [...] para que pueda ser usado como yo uso los fósforos y no como un fragmento decorativo, un pedazo de lugar común”. Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 361.

⁴²⁷ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 330.

⁴²⁸ Cortázar “Teoría del túnel”. *Teoría del túnel*. En *Obra crítica / I* (1994), p. 63.

interpreta la liquidación de formas perpetrada por el dadaísmo, y la posterior destrucción de fondos acometida por el surrealismo, como una necesaria “ruptura de cuadros, un des-orden a proseguir con un re-ordenamiento”⁴²⁹.

En la línea metafórica del martillo⁴³⁰ y de la excavación del túnel, Cortázar ilustra el proceso de regeneración a través de la imagen de una “Mantis Religiosa devorando su propia fuente de placer”⁴³¹, alegoría del escritor que ha de poner en crisis las estructuras tradicionales literarias (el universo que termina en el libro) para generar una nueva obra que culmine en lo universal y que debe ser su puente y su revelación: “Habrá quien piense que es absurdo el caso de un escritor que se obstina en eliminar sus instrumentos de trabajo. Pero es que esos instrumentos me parecen falsos. Quiero equiparme de nuevo, partiendo de cero”⁴³², afirma Cortázar.

Este deseo de renacer es un grito que encuentra eco en gran parte de la creación artística y literaria de la década de los sesenta. De hecho, Mircea Eliade halla semejanzas entre los ritos arcaicos de abolición del tiempo y el fenómeno de la “destrucción del lenguaje” por parte de los artistas del siglo XX, especialmente en los años sesenta, y habla de

una verdadera destrucción del universo artístico establecido [...] Más que una destrucción es una regresión al caos, a una especie de masa confusa primordial. Y, sin embargo, ante tales obras se adivina que el artista está a la búsqueda de algo que no se ha expresado aún. Le era preciso reducir a la nada las ruinas y los escombros de las revoluciones precedentes; le era preciso llegar a una modalidad gremial de la materia para poder recomenzar desde cero la historia del arte⁴³³.

Esta actitud está directamente relacionada con la regresión al caos que persigue Oliveira. Horacio comparte con el espíritu artístico de su época la búsqueda de una apertura, una brecha en el continuo que Cortázar había descubierto ya, tiempo atrás, en la obra del poeta Rimbaud⁴³⁴, pues, como señala en su ensayo de 1941:

el descenso de Rimbaud a los infiernos era una tentativa para encontrar la Vida que su naturaleza le reclamaba. La desesperación, el insulto, la amargura, todo lo que lo subleva ante la contemplación de la existencia burguesa que se ve obligado a

⁴²⁹ Ibíd. “Caballo de Troya”, p. 55.

⁴³⁰ Cortázar elige la metáfora del martillo, entre otras, para ilustrar el sentimiento del inconformista que desea ir al fondo de las cosas: “Este escritor parece ver en el literato vocacional al hombre que, de etapa en etapa, de escuela en escuela, viene perfeccionando un martillo desde el fondo de los siglos, puliéndolo, mejorando su forma [...] pero sin el sentimiento esencial de que todo ese trabajo debe llevar finalmente a empuñar el martillo y ponerse a clavar [...] su entera atención está ya en lo otro, en el clavo, en lo que motiva el martillo y lo justifica. Ibíd. “Vocación y recurso”, p. 54.

⁴³¹ Ibíd. “El libro, instrumento espiritual”, p. 44.

⁴³² Harss, op. cit., p. 300.

⁴³³ Eliade, *Mito y realidad* (1973), p. 87.

⁴³⁴ Señala Castro-Klarén que Cortázar “ve en Rimbaud el origen de los surrealistas franceses, tal como se ve la semilla en el árbol”. Castro-Klarén, Sara. “Los contextos”. En: Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 645.

soportar, es prueba de que hay en él un hombre ansioso de vivir [...] quiere abrirse un camino a través del infierno, a través de la poesía, y alcanzar, por fin, la conquista de su propio *yo*, libre de condicionantes insoportables. Porque es rebelde, lucha; porque es orgulloso, se debate⁴³⁵.

Rimbaud juega la poesía “como la carta más alta en su lucha contra la realidad odiosa”⁴³⁶. La poesía es el túnel a través del cual el inconformista atenta contra lo establecido y llega a la ceniza para resurgir, pero ese núcleo, ese punto de partida, debe tener un centro cartográfico.

En *Rayuela*, el centro desde el cual ha de comenzar a excavar el túnel es la ciudad-cosmos París⁴³⁷, el centro sagrado en el que se desencadena la batalla de los dobles pero también su paradójica síntesis: eón y cronos, tiempo profano y sagrado, el consciente y el inconsciente, la razón y la intuición, la cordura y la locura. París, como centro de occidente, es la ciudad incendio⁴³⁸, el centro ígneo en el que comienzan a arder las desvencijadas fórmulas vacías de una cultura que ha perdido su sentido:

Ardiendo así, sin tregua, soportando la quemadura central que avanza como la madurez paulatina del fruto, ser el pulso de una hoguera en esta maraña de piedra interminable [...] Ardemos en nuestra obra, fabuloso honor mortal, alto desafío del fénix. Nadie nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de Huchette⁴³⁹.

El fuego excava su túnel en la obra y en el espíritu de los hombres, origen de un reordenamiento perseguido por el surrealismo, como expresa Breton en estos versos extraídos de su poema “L’aigrette” (“El penacho”):

al partir he prendido fuego a una mecha de cabellos
que es la mecha de una bomba
y la mecha de cabellos excava un túnel bajo París
Si solamente mi tren penetrara por ese túnel⁴⁴⁰.

O en su reveladora “Vigilancia”:

En París, la torre Saint-Jacques vacilante
Se asemeja a un girasol
[...]

⁴³⁵ Cortázar, “Rimbaud” (1941). En *Obra crítica / VI* (2006), p. 143.

⁴³⁶ *Ibid.* p. 144.

⁴³⁷ París es, para Desnos, la “ville de la mort purificatrice” (Bancquart, op. cit., p. 54). Esta concepción se relaciona, como vimos, con París como pasaje y los rituales de iniciación en el laberinto.

⁴³⁸ Eliade señala que “Toda destrucción de una ciudad equivale a una regresión al caos”. (*Lo sagrado y lo profano*, 1973, p. 47). Lo que pretende Oliveira es llegar a esa nada para volver a crearlo todo.

⁴³⁹ Cortázar, *Rayuela* (1991), pp. 314-315.

⁴⁴⁰ (Poema reproducido sic.) Breton, André, *Poemas I*. Madrid: Visor, 1978, p. 83.

Me dirijo hacia la habitación donde estoy tendido
 Y le prendo fuego
 Para que nada subsista de ese consentimiento que me arrancaron
 [...]
 A la hora del amor y de los párpados azules
 Yo me veo arder también, veo ese escondrijo solemne de naderías
 Que fue mi cuerpo
 Explorado por los picos pacientes de los ibis del fuego⁴⁴¹.

Ese fuego medular es “el daimon de la inventiva; impulsa toda creación. Es energía fabuladora que impulsa toda escritura”⁴⁴² y, por ende, toda “tura”. Por ello, Horacio Oliveira se plantea:

¿Por qué entregarse a la Gran Costumbre? Se puede elegir la tura, la invención, es decir, el tornillo o el auto de juguete. Así es como París nos destruye despacio, deliciosamente, triturándonos entre flores viejas y manteles de papel con manchas de vino, con su fuego sin color que corre al anochecer saliendo de los portales carcomidos [...] Inventamos nuestro incendio, ardemos de dentro afuera, quizá eso sea la elección, quizá las palabras envuelvan esto como la servilleta el pan, y dentro esté la fragancia, la harina esponjándose, el sí sin el no, o el no sin el sí, el día sin Manes, sin Ormuz o Arimán, de una vez por todas y en paz y basta⁴⁴³.

Para Yurkievich, en *Rayuela* el tema ígneo se alza como símbolo del poder unificante y esa quemadura central representa el acceso al punto fulgurante o punto órfico, “punto de cese de toda falacia y de resolución de todas las antinomias”⁴⁴⁴; porque el fuego que corre por las calles de París

desbarata todo conformismo y subvierte la norma social, abroga todo valor, deshace el orden objetivo [...] La solución apocalíptica, la del máximo ardor, permite liberarse arrebataadamente de la gran costumbre, cúmulo de lo gregario [...] Este incendio funde y fusiona, otorga a todo aquello que lo albergue, su poder generador y congregador, su capacidad de coalición, de conciliación. Constituye el centro ardiente de toda criatura verbal; anida en el seno de la palabra válida, la que conecta con el centro ígneo, la que devuelve al origen engendrador, a la plenitud concordante del principio⁴⁴⁵.

Es evidente que esta regeneración a través del fuego se relaciona con la teoría del tiempo circular y con la repetición de la cosmogonía, vinculándose a la doctrina india del

⁴⁴¹ (Sic.) *Ibíd.* p. 179.

⁴⁴² Yurkievich, Saúl. “La pujanza insumisa”. En *Rayuela* (1991), p. 663.

⁴⁴³ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 315.

⁴⁴⁴ Yurkievich, (1991), p. 663.

⁴⁴⁵ *Ídem.*

ciclo cósmico⁴⁴⁶, pero, sobre todo, a las teorías de Heráclito –al que Cortázar menciona en distintas ocasiones en *Rayuela*– para quien todo nace del fuego y todo vuelve a él (recordemos el “todo cambia y nada permanece” del *panta rei*), pues “el fuego todo lo cambia y por todo se cambia”⁴⁴⁷. En este punto, la creencia estoica en la periódica regeneración del mundo a través del fuego (la *ekpyrosis*⁴⁴⁸) tendría lugar en el Año Perfecto (en el que todo volvería a su estado original). El incendio, según los estudios de Jean Brun sobre la filosofía heracliteana, es “plenitud y realización” puesto que irrumpe en el mundo de “carencia” organizado por el hombre y desemboca en una nueva génesis.

Como indica Brun: “para Heráclito la catástrofe del incendio es a la vez aquello en lo que todas las cosas convergen para luego volverse a dispersar, aquello en lo que coinciden movimiento y reposo, lucha y paz, lo múltiple y lo uno [...] Muerte y génesis se tocan, resolución y solución”⁴⁴⁹. En relación con esta idea, el devenir es lo que asegura la síntesis del ser y del no-ser.

No olvidemos que París es concebida desde el surrealismo como una ciudad “no solamente presente, sino consagrada a las demoliciones y a las novedades y orientada, sin cesar, al futuro”⁴⁵⁰, es decir, se trata de un espacio que se construye y se destruye cíclicamente y que, por tanto, sería el símbolo de la continua regeneración. El fuego es, de nuevo, concebido como fusión de opuestos, referencia a la unidad primigenia pues todo surge, mediante un proceso ascendente o descendente, del fuego.

En el cuento de Cortázar “Todos los fuegos el fuego”, el elemento ígneo hace las veces de transición y unión de los dos espacio-tiempos. En este relato también está presente, al igual que en *Rayuela*, el desafío de descifrar el código invisible: los números dictados sin cesar por la operadora, durante la conversación telefónica, aluden a la imposibilidad de leer la figura a pesar de su proximidad; el gato funciona como apelación a ese espacio que intuimos y no vemos.

Teniendo en cuenta que “todo vuelve a entrar en crisis” al final de cada ciclo⁴⁵¹, y que el deseo es “una trampa”, Oliveira se plantea si es posible “un amor como el fuego, arder eternamente en la contemplación del Todo”⁴⁵²—después veremos la relación del amor con la necesidad de síntesis—. Este Todo sería, para Nicolás de Cusa, la *coincidentia oppositorum*

⁴⁴⁶ Los ciclos cósmicos, a los que en la India se denomina yugas (edades), se suceden enlazados por una aurora y un crepúsculo. La “edad de oro que equivale a la época paradisiaca primordial” sería la *krta yuga* que es “la edad real, la auténtica, la perfecta”, pues, en este período, el orden moral del universo, el Dharma, se respeta en su integridad. Vid. Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos* (1955). Madrid: Taurus Ediciones, 1974, p. 69.

⁴⁴⁷ Heráclito fragmento XXI. Vid. Gallero, José Luis y Carlos Eugenio López (Eds.). *Heráclito: fragmentos e interpretaciones*. Madrid: Árdora Ediciones, 2009, p. 55.

⁴⁴⁸ Cortázar estaba, en opinión de Aagje Monballieu, muy “familiarizado con este tipo de teorías a través de sus lecturas”. (op. cit., p. 251).

⁴⁴⁹ Brun, Jean. *Heráclito o El filósofo del eterno retorno*. Madrid: Edaf, 1990, p. 71.

⁴⁵⁰ Bancquart, op. cit., p. 103.

⁴⁵¹ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 39.

⁴⁵² Ídem.

entendida como la definición menos imperfecta de Dios, ya que “los polos de las esferas coinciden con el centro que es Dios”⁴⁵³, como explica Chevalier, añadiendo que,

si el centro es imagen de la coincidencia de los opuestos, es concebible como una hoguera de intensidad dinámica, es el lugar de condensación y de coexistencia de todas las fuerzas opuestas, el lugar de la energía más concentrada; el centro no es extático sino el hogar donde parte el movimiento de lo uno hacia lo múltiple, de lo interior hacia lo exterior, de lo no manifestado a lo manifestado, de lo eterno a lo temporal, procesos de manación y divergencia donde se reúnen, como en su principio, todos los procesos de retorno y de convergencia en su búsqueda de la unidad⁴⁵⁴.

Atendiendo a este aspecto simbólico, el fuego terrestre, ctónico, representa, para los aztecas, “la fuerza profunda que permite la unión de los contrarios y la ascensión, la sublimación, del agua en nubes [...] el fuego es, pues, ante todo, el motor de la regeneración periódica”⁴⁵⁵. Por otro lado, el fuego en su dimensión purificadora y regeneradora, simboliza “la purificación por la comprensión hasta su forma más espiritual, por la luz y la verdad”⁴⁵⁶. Los taoístas entran en el fuego para liberarse del condicionamiento humano. Desde la perspectiva de Saint-Martin, el hombre es fuego, y su ley, como la de todos los fuegos, es disolver su envoltura y unirse a la fuente de la que está separado, algo muy semejante a lo que defienden las enseñanzas de Buda en las que el fuego interior es conocimiento y destrucción de la envoltura. La mayoría de los ritos relacionados con el fuego son ritos “de pasaje”.

El fuego como unidad y regeneración, como fin de las dicotomías occidentales; el fuego-golpe que revela una necesidad dormida de la que somos conscientes sólo en fugaces instantes de revelación, también es invocado de una forma doméstica en *Rayuela*:

Oliveira encendió un Gauloise y como en un La Tour, el fuego tiñó por un segundo las caras de los amigos, arrancó de la sombra a Gregorovius conectando el murmullo de su voz con unos labios que se movían, instaló brutalmente a la Maga en el sillón, en su cara siempre ávida a la hora de la ignorancia y las explicaciones, bañó blandamente a Babs la plácida, a Ronald el músico perdido en sus improvisaciones planíderas. Entonces se oyó un golpe en el cielo raso, justo cuando se apagaba el fósforo. “*Il faut tenter de vivre*”, se acordó Oliveira. “Pourquoi?”⁴⁵⁷.

El cielo de la rayuela clama por ser encontrado, les llama a una existencia real, a un despertar a través del fuego. Recordemos que, según la visión del idealismo indio y específicamente del vedanta, “la existencia en el tiempo, ontológicamente, es una inexis-

⁴⁵³ Apud. Chevalier, op. cit., p. 272.

⁴⁵⁴ Chevalier, op. cit., pp. 272-273.

⁴⁵⁵ *Ibid.* p. 514.

⁴⁵⁶ *Ídem.*

⁴⁵⁷ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 136.

tencia, una irrealidad”⁴⁵⁸, ya que, desde la perspectiva del retorno eterno (del ciclo sin fin de las creaciones y las destrucciones), el mundo histórico de las civilizaciones es ilusorio y dura tan sólo un instante en el espacio de los ritmos cósmicos. Por ello, señala Eliade, el vedantin, el budhista, el yogi, renuncian al mundo y buscan la realidad absoluta. El fuego del fósforo que enciende Oliveira, por un instante, alumbra la cercanía del acceso a esa existencia verdadera: *il faut tenter de vivre*.

La llama indica ese intersticio a través de su breve *off-beat* (el acceso al espacio fuera del tiempo que perseguía Carter con su música). Y, en este sentido, el personaje de Berthe Trépat nos ofrece una clave cuando afirma: “el fuego es amigo de los artistas”⁴⁵⁹. El concepto del arte como acceso está presente en *Rayuela*, sobre todo, en las abundantes alusiones al jazz y en las reflexiones de Oliveira sobre este tipo de música cuya unión con el latido ígneo explica Yurkievich:

La quemadura central, aquello que enardece toda tura, atañe al *swing* [...] vehículo expresivo, entre materia palpitante y forma que, con ella confundida, la representa [...] Se trata de ese neuma pulsativo [...] de esa impulsión maternomusical con la que busca sincronizarse Cortázar [...] tal coincidencia con un centro energético es también concordancia con el centro imaginante, devuelve a la memoria germinal, a la placenta semántica, al imperio del dinamismo [...] el *swing* opera la completa encarnación de la palabra, el arraigo en lo carnal; la adentra y la confunde con lo más acérrimo y acendrado [...] Mediúmnico, el *swing* porta, transporta, como el viento primordial que sopla desde abajo, permite recuperar vestigios del reino olvidado. ¡*Swing*, ergo soy! El jazz proporciona a Oliveira/Cortázar súbitos pero esporádicos accesos a lo axial⁴⁶⁰.

Como veíamos en el capítulo anterior, el jazz, al igual que la ciudad de París, supone un enlace con el otro lado: “El jazz excentra o extrapola, permite entender cada cosa como potenciadora, como presencia plena y como línea de fuga”⁴⁶¹. Es el modo de conectarse con la pulsión de lo axial. No es casual, por lo tanto que el fuego sin color corra por la rue de Huchette. En esta vía de entrada al barrio latino, donde nos sitúa el capítulo propuesto por el tablero de direcciones de Cortázar⁴⁶² como inicio de la rayuela (el capítulo 73), existe una gran concentración de bares de jazz. Es una entrada “doblemente surrealista, tanto por su carácter de pasaje como por la presencia musical”⁴⁶³. Señala Aronne-Amestoy que el jazz representa el ingreso por el arte en una dimensión diferente.

⁴⁵⁸ Eliade (1974), p. 74.

⁴⁵⁹ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 101.

⁴⁶⁰ Yurkievich, “La pujanza insumisa” (1991), p. 667.

⁴⁶¹ *Ibid.* p. 668.

⁴⁶² Si elegimos comenzar por este capítulo, entramos en París a través de la Rue de Huchette, pero si elegimos comenzar por el capítulo primero del libro, nos dan la bienvenida el Pont des Arts y la Maga. En ambos casos, el acceso está relacionado con el arte. Tanto la calle de los bares de jazz como el puente-Maga, nos llevan hacia el otro lado.

⁴⁶³ Vid. Hoyos Gómez, Camilo. “Cortázar y París: un acercamiento al espacio interior”. En *Philia. Revista de la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois Haas*. Barcelona, 2007, p. 97.

No es necesario que profundicemos, de nuevo, en el significado del jazz para Cortázar ni en la unión de este tipo de música con París. Recordemos, simplemente, que, para Cortázar, el jazz equivale a la empresa surrealista de

la escritura automática, la inspiración total, que en el jazz corresponde a la improvisación, una creación que no está sometida a un discurso lógico y preestablecido sino que nace de las profundidades y eso, creo, permite ese paralelo entre el surrealismo y el jazz. Como estuve muy marcado por el surrealismo en mi juventud y eso coincidió con mi descubrimiento, siempre fue muy natural para mí esa relación⁴⁶⁴.

El incendio sólo es posible desde un estado de escritura automática; desde el trance surrealista en el que afloran la imaginería del subconsciente y el *swing* ígneo y axial, es decir, desde la mirada del poeta: “Qué le importaba a Van Gogh tu admiración? Lo que él quería era tu complicidad, que trataras de mirar como él estaba mirando con los ojos desollados por un fuego heraclíteano”⁴⁶⁵, nos recuerda Cortázar, haciéndonos llegar el eco de la entrevisión en el que todas las categorías quedan abolidas y sólo cabe la interrogación sobre esa posibilidad de acceso:

Una mano de humo lo llevaba de la mano, lo iniciaba en un descenso, si era un descenso, le mostraba un centro, si era un centro, le ponía en el estómago [...] algo que otra ilusión infinitamente hermosa y desesperada había llamado en algún momento inmortalidad. Cerrando los ojos alcanzó a decirse que, si un pobre ritual era capaz de excentrarlo así para mostrarle mejor un centro, excentrarlo hacia un centro sin embargo inconcebible, tal vez no todo estaba perdido y, alguna vez, en otras circunstancias, después de otras pruebas, el acceso sería posible. ¿Pero acceso a qué, para qué?⁴⁶⁶

1.1. Excentración y centro del mandala

*Un análisis de la inquietud aludía siempre a una descolocación,
a una excentración con respecto a una especie de orden
que Oliveira era incapaz de precisar
Se sabía espectador al margen del espectáculo.
Cortázar. Rayuela*

El desplazamiento continuo de los personajes en la novela, la excentración de Oliveira, que se inicia ya desde su traslado a París⁴⁶⁷, forman parte del proceso de subvertir el centro para encontrar el verdadero centro a través del *swing*. De este modo, señala Goloboff, el

⁴⁶⁴ González Bermejo (1978), p. 12.

⁴⁶⁵ “Morelliana siempre”. Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo II, p. 182.

⁴⁶⁶ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 51.

⁴⁶⁷ Para Sosnowski “el viaje de Oliveira a París responde a la necesidad de huir de una realidad que lo enajena. Este sentimiento se debe al extrañamiento creado por el occidente al desintegrar la unidad vital

conjunto de la novela se presenta como un “sistema de desplazamiento”, o un “pasaje continuo entre lados interiores (allá, acá) y exteriores (los capítulos, las partes del libro que hay que buscar para continuar la lectura)”⁴⁶⁸, así, *Rayuela* se construye a sí misma a través del traslado.

Oliveira, emigrante argentino desplazado geográficamente como metáfora de su desplazamiento interno, es un acercamiento a la visión del poeta que sólo puede escribir poesía si vive en el continuo asombro (o en el continuo incendio), lo que significa que vive desplazado, desencajado en las medidas de su circunstancia. Y es precisamente la conciencia de saber que está excentrado lo que le obliga a buscar ese centro en el que los demás creen residir.

“Escribo por falencia, por descolocación, y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos”⁴⁶⁹, afirma Cortázar en el texto “Del sentimiento de no estar del todo”, incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos*. Y 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”⁴⁷⁰.

Señala García Galiano que el artista, “desde su radical lateralidad busca el centro verdadero de las cosas mediante la pureza”⁴⁷¹. La perspectiva poética que observa la realidad desde el incendio, desde el asombro, desde una desnudez que roza el origen de las cosas, ha de ser transmitida al lector: “algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo a extrañarlo, a enajenarlo”⁴⁷², precisa Cortázar que no niega “despreciar los itinerarios clásicos en todos los órdenes”⁴⁷³. Por ello, las situaciones y escenarios de *Rayuela* constituyen, para él, “un medio de extrañar al lector, de colocarlo poco a poco fuera de sí mismo, de extrapolarlo [...] Los principios lógicos entran en crisis, el principio de la identidad vacila”⁴⁷⁴.

La excentración es el primer paso en la excavación del túnel: “Todo desorden se justificaba si tendía a salir de sí mismo, por la locura se podía acaso llegar a una razón que no fuera esa razón cuya falencia es la locura. Ir del desorden al orden”⁴⁷⁵, reflexiona Oliveira.

Llegar al centro es, en opinión de Sosnowski,

formada por el hombre y su universo [...] Oliveira trata de rescatar esa unidad y obtener el centro que le permita ver la realidad desde un ángulo no racional”. p. 123.

⁴⁶⁸ Goloboff, Mario. “El hablar con figuras de Cortázar”. En *Rayuela* (1991), p. 754.

⁴⁶⁹ Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo I, p. 33.

⁴⁷⁰ *Ibíd.*, p. 35.

⁴⁷¹ García Galiano (2000), p. 5.

⁴⁷² Harss, op. cit., p. 97.

⁴⁷³ *Ibíd.* p. 293.

⁴⁷⁴ *Ibíd.* p. 294.

⁴⁷⁵ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 72.

reducir el Todo a un punto (Aleph) desde el cual es posible observar el universo; asignar un valor único a ese todo, trascender el amor y la razón y todo lo que es humano; dejar de ser hombre para incorporarse a ese nivel mítico que niega categorías y clasificaciones. Sólo entonces Oliveira podría recomenzar la historia del hombre desde cero⁴⁷⁶.

El *Centro* sería un espacio atemporal en que el ser humano reinventaría la realidad, anhelo de Oliveira:

Nos hace falta un *Novum Organum* de verdad, hay que abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle, pero sobre todo hay que tirar también la ventana y nosotros con ella. Es la muerte o salir volando. Hay que hacerlo, de alguna manera hay que hacerlo⁴⁷⁷.

Para lograr el cambio, Oliveira niega la dialéctica y postula “el uso de la inteligencia por la vía mágica”⁴⁷⁸, sin embargo, existen otros anclajes sociológicos, psicológicos, fisiológicos, que le mantendrán agarrado a la razón, observando desde fuera el mundo de la Maga, inmersión en la intuición pura, en el incendio.

Acabo siempre aludiendo al centro sin la menor garantía de saber lo que digo, cedo a la trampa fácil de la geometría con que pretende ordenarse nuestra vida de occidentales: Eje, centro, razón de ser, Omphalos, nombres de la nostalgia Indoeuropea. Incluso esta existencia que a veces procuro describir, este París donde me muevo como una hoja seca, no serían visibles si detrás no latiera la ansiedad axial, el reencuentro con el fuste⁴⁷⁹.

En opinión de Jaime Concha, “hay un constante oscilar, en los paisajes parisinos de *Rayuela*, entre los lugares anónimos (la esquina cualquiera) y los puntos artísticos o turísticamente destacados. No hay contradicción: cualquier trozo de pavimento es sagrado en esta visión de la meca cultural francesa”⁴⁸⁰.

En la ciudad mandala –el espacio sacralizado– Horacio se desplaza de un ángulo a otro del prisma, tratando de descifrar los polos disgregados de la urbe que conforman la constelación invisible, mientras el *swing* de su movimiento alude a esas super- figuras: “ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas”⁴⁸¹.

En la gigantesca rayuela de la ciudad, la Maga y Oliveira son “como los dos puntos perdidos en París, que van de acá para allá, de allá para aquí, haciendo su dibujo, danzando

⁴⁷⁶ Sosnowski, (1973), pp. 125-126.

⁴⁷⁷ Así lo expresa Morelli. Vid. Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 450.

⁴⁷⁸ Sosnowski, (1973), p. 134.

⁴⁷⁹ Reflexión de Oliveira. Vid. Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 20.

⁴⁸⁰ Concha, Jaime. “Critizando *Rayuela*”. En *Ibíd.* p. 740.

⁴⁸¹ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 14.

para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una interminable figura sin sentido⁴⁸², y desde su *swing* surge “la nostalgia vehemente de un territorio donde la vida pudiera balbucese desde otras brújulas y otros nombres”⁴⁸³.

Los personajes crean un dibujo en su desplazamiento físico –metáfora del metafísico– que alude a las figuras indescifrables ya intuidas por el personaje de Persio en *Los premios* (1962)⁴⁸⁴. Acceder a esas coordenadas es posible cuando la excentración permite una perspectiva surrealista de la ciudad, que entronca con la tradición del *flâneur* y con la *promenade automatique* en la que, lejos de juicios racionales, se busca la máxima inocencia ante lo que se observa, la fusión del interior del paseante con el exterior mediante una asociación de símbolos que nace de una plena libertad receptiva, creativa y en el terreno del subconsciente. Se trata, en suma, de un ejercicio de escritura automática trasladado a la vía urbana.

Así, desde la perspectiva literaria surrealista:

La déambulación est le mouvement par excellence de la poésie parce qu'elle rend possible un échange entre le spectacle offert par la rue (enseignes, devantures) et l'éveil actif de l'inconscient du promeneur: il s'arrête, lit, touche, soupèse à sa guise. Il est à la fois mené et meneur du jeu⁴⁸⁵.

1.1.1. La mirada surrealista y la recuperación del *flâneur*

Evitando separaciones entre el arte y la vida, los surrealistas llevan sus ejercicios de escritura automática a las calles, trasladan a las *promenades* la liberación de la percepción y de las asociaciones subconscientes. Como explica Hoyos Gómez, “se atraviesa la ciudad como leyendo un texto que activará las conexiones entre dos realidades más o menos distantes, produciendo así la imagen surrealista”⁴⁸⁶.

Lo que pretende el surrealismo es liberar la ciudad (interior y exterior) de los límites lógicos y racionales del pensamiento, desplegarla, en toda su complejidad, como el territorio incierto del azar que permite la sublimación psíquica y onírica y la preeminencia del subconsciente en el proceso de comprensión y análisis del espacio exterior (urbe) y el interior del paseante.

⁴⁸² *Ibíd.* p. 165.

⁴⁸³ *Ibíd.* p. 170.

⁴⁸⁴ “Un día veré nacer un dibujo que coincida exactamente con alguna obra famosa, una guitarra de Picasso por ejemplo... si eso ocurre, tendrá una cifra, un módulo. Así empezaré a abrazar la creación desde su verdadera base analógica, romperé el tiempo-espacio que es un invento plagado de defectos”, anhela Persio. Vid. Cortázar, Julio. *Los premios* (1960). Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2004, p. 99. Cortázar llevará su preocupación por este tema a su culmen en su *Prosa del observatorio* (vid. bibliografía).

⁴⁸⁵ Bancquart, op. cit., p. 189.

⁴⁸⁶ Hoyos Gómez Camilo. *La imagen literaria de París*. Universidad Pompeu Fabra. (Tesis Doctoral). Barcelona 2010, p. 200.

En este sentido, Hoyos Gómez recuerda, en su revisión de la imagen literaria de París, que Aragon crea su laberinto a partir del pasaje de l'Opéra en *Le paysan de Paris* (1926): “el pasaje se metaforiza atendiendo a cada uno de los elementos que allí confluyen. La súbita aparición de peces, sirenas, estampillas, peluqueros, escalinatas y burdeles surgen con un específico valor agregado a partir de la nueva mirada mitológica”⁴⁸⁷. Allí, la *zone étrange* (el punto del pasaje desde el cual se alcanza a ver el exterior) disuelve los límites entre dentro y fuera, entre la ciudad exterior y la interior.

Afirma Marie Bancquart, en su libro *Paris des surréalistes* (1972), que, desde la perspectiva poética del surrealismo, las ciudades son “inmensas metáforas”⁴⁸⁸, recorridas de una circulación incesante que combina diversos movimientos. Esos desplazamientos engendran, a su vez, sistemas diferentes de signos que aluden, en realidad, a la fragmentación, característica primordial de una realidad moderna de la que da testimonio Baudelaire en los cortos retratos de *Le spleen de Paris* (1862) y de la que nacen el sentimiento de “soledad entre la multitud”⁴⁸⁹ y la figura del *flâneur* (descifrador de signos por excelencia). Y, ¿qué es el *flâneur* sino otra excentricación?, un individuo que elige la soledad de la búsqueda, tratando de recomponer los pedazos, de hallar la fórmula alquímica de la unidad en medio de la multiplicidad de los diferentes símbolos urbanos, entre los que debe hallar las correspondencias.

Desde la perspectiva baudeleriana, la modernidad es lo transitorio, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno e inmutable y, como aduce Soriano Nieto, el *flâneur* es “el fisiólogo de la modernidad”⁴⁹⁰ que traza un retrato de escenarios y gentes a través de su desplazamiento, de su continua búsqueda.

Esta figura nace en París a mediados del siglo XIX y trae consigo la nueva definición que le da sentido al paseo sin rumbo: la forma de conocimiento directamente ligado al espacio urbano exterior. En opinión de Walter Benjamin

París creó este tipo humano [...] pues no han sido los extranjeros sino los mismos parisinos quienes han hecho de París la alabada ciudad del *flâneur*, el ‘paisaje formado de pura vida’ [...] paisaje: en eso se convierte para el *flâneur*. O, más exactamente, ante él, la ciudad se separa nítidamente en sus polos dialécticos: se le abre como paisaje, le rodea como habitación⁴⁹¹.

El *flâneur* transforma el espacio exterior en el interior al tratar de descifrarlo, al aplicar sobre él las asociaciones, los símbolos; de este modo, la ciudad se convierte en “espejo” del interior del *flâneur* en su búsqueda solitaria, pues la única compañía del poeta, afirma Bancquart, podría ser solamente un desdoble:

⁴⁸⁷ Ibid. p. 24.

⁴⁸⁸ Bancquart, op. cit. p. 189.

⁴⁸⁹ Pera, op. cit., p. 58.

⁴⁹⁰ Soriano Nieto, Nieves “*Rayuela*: desde París a Buenos Aires o la búsqueda del antihéroe”. *Espéculo* nº 28, 2004, p. 2.

⁴⁹¹ Benjamin, (2005), p. 872.

La promenade est l'image même de la liberté [...] c'est la réhabilitation de l'activité de jeu [...] l'errance est, donc, inséparable de la révélation [...] Si le poète admet un compagnon c'est l'artiste en quête du même miracle [...] Ou bien c'est Nadja médiatrice, et tant qu'elle le demeure: pas autrement. Réduplication plutôt que compagnie: la recherche est solitaire [...] Pour les surréalistes, l'espace parisien est la projection d'un espace mental⁴⁹².

Como defiende Hoyos Gómez, “el *promeneur* surrealista que camina París se convierte en un París *promeneur*: la ciudad entera está contenida dentro de su interioridad”⁴⁹³. Así, la semiótica del espacio urbano es, a su vez, la de su propia psique, estableciendo el vínculo con el psicoanálisis al que tanta importancia confiere el surrealismo.

En palabras de Benjamin,

Los pasajes son los intermediarios entre la calle y el interior [...] La calle se convierte en un apartamento para el *flâneur* que encuentra su casa entre las fachadas de los inmuebles como el burgués la tiene entre sus cuatro muros. Él concede a las brillantes placas de esmalte donde están escritos los nombres de las sociedades el valor que el burgués concede a una pintura al óleo en su salón. Los muros son el pupitre sobre el cual apoya su cuaderno de notas, los quioscos de periódicos le proporcionan un lugar de biblioteca y las terrazas de los cafés son las ventanas desde donde contempla su interior⁴⁹⁴.

Oliveira nos traslada su experiencia desde la mirada del *flâneur* que busca y “persigue una cosa que él mismo no sabe qué es”⁴⁹⁵, siendo consciente de ello: “¿qué se busca? ¿qué se busca? [...] terrible tarea la de chapotear en un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna”⁴⁹⁶.

I.1.2. París como corpus fragmentado

Pero no debemos confundir a este *flâneur* con un simple visitante de la ciudad. De hecho, tradicionalmente existe un notable rechazo hacia la figura del turista o coleccionista de anécdotas, frente al buscador que trata de “penetrar el fetiche de los misterios de la ciudad y de las relaciones sociales”⁴⁹⁷. Alcanzar el punto de Arquímedes balzaquiano (fuera del espacio tiempo) posibilitaría escapar al fetiche profundizando en él.

En medio de una ciudad que había experimentado un enorme crecimiento desde principios del siglo XIX, lo cual había cambiado notablemente su estética y sus costumbres,

⁴⁹² Bancquart. op. cit. p. 138.

⁴⁹³ Hoyos Gómez (2010), p. 263.

⁴⁹⁴ Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (1938) París: Éditions Payot, 1979, p. 58.

⁴⁹⁵ Pera, op. cit., p. 57.

⁴⁹⁶ Cortázar, *Rayuela* (1991), pp. 408-409.

⁴⁹⁷ Harvey, op. cit., p. 75.

el *flâneur* o *flâneuse* de Balzac cartografía el terreno de la ciudad y le otorga cualidades humanas, haciendo que el *maremágnum* urbano se convierta en un texto descifrable. Como señala Harvey, “distintos novelistas de la época lucharon para poner palabras a lo que la ciudad era [...] Descodificaron la ciudad y la volvieron legible, proporcionando maneras de comprender, representar y dar forma a procesos de cambio urbano”⁴⁹⁸.

De la obra de Balzac, *Ferragus* (1935), extraemos el siguiente texto en el que las calles de París, dotadas de “cualidades humanas”, se convierten en partes de un corpus, de un organismo capaz de asumir diferentes funciones:

Il est dans Paris certaines rues déshonorées autant que peut l’être un homme coupable d’infamie; puis il existe des rues nobles, puis des rues simplement honnêtes, puis de jeunes rues sur la moralité desquelles le public ne s’est pas encore formé d’opinion; puis des rues assassines, des rues plus vieilles que de vieilles douairières ne sont vieilles, des rues estimables, des rues toujours propres, des rues toujours sales, des rues ouvrières, travailleuses, mercantiles. Enfin, les rues de Paris ont des qualités humaines, et nous impriment par leur physionomie certaines idées contre lesquelles nous sommes sans défense. Il y a des rues de mauvaise compagnie où vous ne voudriez pas demeurer, et des rues où vous placeriez volontiers votre séjour. Quelques rues, ainsi que la rue Montmartre, ont une belle tête et finissent en queue de poisson. La rue de la Paix est une large rue, une grande rue; mais elle ne réveille aucune des pensées gracieusement nobles qui surprennent une âme impréssible au milieu de la rue Royale, et elle manque certainement de la majesté qui règne dans la place Vendôme. Si vous vous promenez dans les rues de l’île Saint-Louis, ne demandez raison de la tristesse nerveuse qui s’empare de vous qu’à la solitude, à l’air morne des maisons et des grands hôtels déserts. Cette île, le cadavre des fermiers généraux, est comme la Venise de Paris. La place de la Bourse est babillarde, active, prostituée; elle n’est belle que par un clair de lune, à deux heures du matin: le jour, c’est un abrégé de Paris; pendant la nuit, c’est comme une rêverie de la Grèce [...] Ces observations, incompréhensibles au-delà de Paris seront sans doute saisies par ces hommes d’étude et de pensée, de poésie et de plaisir qui savent récolter, en flânant dans Paris, la masse de jouissances flottantes, à toute heure, entre ses murailles; par ceux pour lesquels Paris est le plus délicieux des monstres: là, jolie femme; plus loin, vieux et pauvre; ici, tout neuf comme la monnaie d’un nouveau règne; dans ce coin, élégant comme une femme à la mode. Monstre complet d’ailleurs! Ses greniers, espèce de tête pleine de science et de génie, ses premiers étages, estomacs heureux; ses boutiques, véritables pieds; de là partent tous les trotteurs, tous les affairés. Eh! quelle vie toujours active a le monstre? À peine le dernier frétillement des dernières voitures de bal cesse-t-il au coeur que déjà ses bras se remuent aux Barrières, et il se secoue lentement. Toutes les portes bâillent, tournent sur leurs gonds, comme les membranes d’un grand homard, invisiblement manoeuvrées par trente mille hommes ou femmes, dont chacune ou chacun vit dans six pieds carrés, y possède une cuisine, un atelier, un lit, des enfants, un jardin, n’y voit pas clair, et doit tout voir. Insensiblement les articulations craquent, le mouvement se communique, la

⁴⁹⁸ Ibid. p. 35.

rué parle. À midi, tout est vivant, les cheminées fument, le monstre mange ; puis il rugit, puis ses mille pattes s'agitent. Beau spectacle!⁴⁹⁹

Benjamin opinará de un modo muy semejante, en lo que concierne al simbolismo del espacio urbano: “los nombres de las calles son como sustancias embriagadoras que amplían nuestra percepción, dotándola de múltiples niveles, en comparación con la existencia cotidiana”⁵⁰⁰.

Cortázar recoge y le da forma propia a esta visión de la ciudad como organismo cuando afirma: “París es como un corazón que late todo el tiempo; no es el lugar donde vivo. Es otra cosa. Estoy instalado en este lugar donde existe una especie de ósmosis, un contacto vivo, biológico”⁵⁰¹. De este modo define también uno de sus conceptos más utilizados y que complementa a la idea de la permeabilidad de la esponja: la ósmosis como interpenetración.

En las novelas de Balzac, “la ecología de la ciudad y la personalidad de sus habitantes son imágenes que se reflejan la una a la otra en el espejo”⁵⁰². La fragmentación de la metrópoli en personajes y símbolos es, al mismo tiempo, la fragmentación del sujeto; un concepto expresado, en *Rayuela*⁵⁰³, no sólo en la elección de una narración fragmentaria frente al esquema lineal, sino, a través de los desdoblamientos: excentricaciones, al fin y al cabo, que hacen visible la necesidad de suma. La perspectiva de Oliveira al respecto, podría resumirse en el texto de Von Hofmannsthal encontrado por Ronald entre los papeles de Morelli:

Así como había visto cierto día con un vidrio de aumento, la piel de mi dedo meñique, semejante a una llanura con surcos y hondonadas, así veía ahora a los hombres y sus acciones. Ya no conseguía percibirlos con la mirada simplificadora de la costumbre. Todo se descomponía en fragmentos que se fragmentaban a su vez; nada conseguía captar por medio de una noción definida⁵⁰⁴.

El símbolo de la rayuela, en opinión de Barrenechea, “transmite la sacudida y la fragmentación con sus casillas icónicas [...] apunta al anhelo de unidad figurando el camino hacia el absoluto con su diseño en cruz –forma de avión y de vuelo– y con el Cielo que la corona”⁵⁰⁵; las calles de París constituyen, en sí mismas, el juego de la rayuela. Así, “París

⁴⁹⁹ Balzac, Honoré. “Ferragus” (1833). En *Histoire des treize*. París: Flammarion, 1988, pp. 77-79.

⁵⁰⁰ Benjamin, (2005), p. 846.

⁵⁰¹ Herráez (2003), p.136 (extraído de la película de Alain Caroff y Claude Namer, *Julio Cortázar*).

⁵⁰² Harvey, op. cit. p. 59.

⁵⁰³ En este sentido, las teorías de Morelli nos proporcionan la clave. Para él “la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir, que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados” (vid. Cortázar, *Rayuela*, 1991, p. 386.).

⁵⁰⁴ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 375.

⁵⁰⁵ Barrenechea, Ana María. “Génesis y circunstancias”. En *Rayuela* (1991), p. 555.

se convierte en un tablero de juego que no desvela sus instrucciones⁵⁰⁶, porque la capital francesa, “*fleur d’une civilisation*”⁵⁰⁷, no es sólo el centro de las relaciones del grupo, dentro de la novela, es el centro de la cultura occidental, y por tanto la capital del mundo⁵⁰⁸: es el “punto neurálgico occidental que Oliveira quiere subvertir para poder acceder a otra realidad”⁵⁰⁹.

I.I.3. El Centro París

París, elevada a la categoría de cosmópolis mítica gracias a los escritores franceses de principios del XIX, es posteriormente remitificada por los escritores modernistas⁵¹⁰ suramericanos y, más tarde, por los surrealistas, convirtiéndose en el centro, no sólo del espacio cultural europeo sino del relato mítico conformado por los diferentes textos escritos sobre ella.

Cortázar hereda el mito de París elaborado desde el modernismo, el simbolismo y la concepción metafórica surrealista (la más importante en este proceso), y lo interioriza, lo transforma en su mandala:

Mi mito de París actuó en mi favor. Me hizo escribir un libro, *Rayuela*, que es un poco la puesta en acción de una ciudad vista de una manera mítica. Toda la primera parte que sucede en París es la visión de un latinoamericano un poco perdido en sus sueños, que se pasea en una ciudad que es una inmensa metáfora. Me acuerdo, hay un personaje que dice que París es una inmensa metáfora. Una metáfora de qué, no lo sé. Pero París no ha cambiado, y esta ciudad sigue siendo absolutamente mítica para mí. Uno cree conocer París, pero no hay tal; hay rincones, calles que uno podría explorar el día entero, y más aún de noche. Es una ciudad fascinante⁵¹¹.

Para comprender esta mitificación de París y la relevancia de la capital francesa como núcleo del mundo, o más bien como mito nuclear de la cultura occidental, hemos de entender el proceso de desarrollo y transmisión del mito.

⁵⁰⁶ Espinosa Berrocal, Marta. “París, ciudad del (des)encuentro”. En: *Ángulo Recto*. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural, vol. 1, núm. 1 (2009). p. 7.

⁵⁰⁷ Bancquart, op. cit., p. 60.

⁵⁰⁸ En París confluyen todos los matices, las tendencias, los movimientos. París es la gran figura que hay que descifrar. “Tuve una noche una larga conversación sobre París con Julio Cortázar, que amaba también esta ciudad, y que declaró alguna vez que la había elegido ‘porque no ser nadie en una ciudad que lo era todo era mil veces preferible a lo contrario’”, cuenta Vargas Llosa (vid. Vargas Llosa, Mario, *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, 1993, p. 258).

⁵⁰⁹ Hoyos Gómez (2007), p. 99.

⁵¹⁰ Para Cristóbal Pera, el cosmopolitismo ha sido señalado como una de las características esenciales del modernismo y París ocupa, sin lugar a dudas, el título de cosmópolis del movimiento. Pera, op. cit., p. 13.

⁵¹¹ Herráez (2003), p.136 (extraído de la película de Alain Caroff y Claude Namer, *Julio Cortázar*, 1999).

Aunque el prestigio de París como ciudad ilustrada y cuna de la Declaración de los Derechos del Hombre, empezó a conformarse en el llamado Siglo de las Luces⁵¹² –en esta época, obras como *Tableau de Paris* (1781) de Mercier o *Les nuits de Paris ou le spectateur nocturne (1788-1794) de Rétif de la Bretonne*, comienzan a desarrollar la mirada sobre la ciudad–, Cristóbal Pera sitúa el inicio del mito parisino en 1830, con los levantamientos que acabaron con el reinado de Carlos X y que coincidieron con el triunfo del romanticismo⁵¹³.

Víctor Hugo es uno de los primeros escritores que comienzan a elaborar el mito de la ciudad a través de los once volúmenes que componen *Notre-Dame de Paris* (1831) y en los que describe la ciudad como aglutinadora de todo aquello que es “alma de una nación”⁵¹⁴, la ciudad que habla de día y respira de noche. Pero sobre todo, la ciudad que canta: París es, para Hugo, “cette cité qui n’est plus qu’un orchestre; que cette symphonie qui fait le bruit d’une tempête”⁵¹⁵.

En esta obra, Hugo hace legibles espacios de la ciudad que ya eran emblemáticos, como, por supuesto, la catedral de Notre-Dame (más tarde, en *Los miserables* (1862), serán las catacumbas, los espacios subterráneos, etc.), otorgándoles un carácter de código legendario y de escenario poético misterioso –donde se proyecta el interior del poeta o del *flâneur*– que, simultáneamente, le descubre al lector, una dimensión gótica y oscura de la ciudad.

La obra de Hugo o la de Balzac –que introduce, como hemos visto, algunos de los conceptos más importantes sobre la modernidad urbana– forman parte de un proceso más amplio que Hoyos Gómez resume así:

A partir de 1830 aparecen en París una serie de obras que tienen como propósito dar testimonio de las costumbres del pueblo parisino, fuentes ahora inagotables para aquél que desee comprender de lleno las tendencias de la calle. No es coincidencia, por lo tanto, que sea a partir de 1830 cuando renace en Francia la tradición novelesca, que Walter Benjamin indique que la época dorada de los pasajes se situó entre 1830 y 1840 –por lo tanto la del *flâneur*–, y que a partir de entonces surgiera con un éxito sin precedentes la novela policíaca –siendo, más que la misma creación de un género literario en manos de Edgar Allan Poe, los cimientos sobre los cuales a comienzos de siglo XX se erigirá Fantômas, ese héroe que tiene por posada la noche. Porque este elemento, tal como veremos, definió la noche parisina [...] y a su vez los surrealistas lo retomarán a manera de guía misteriosa de París⁵¹⁶.

⁵¹² El nombre de Ciudad Luz hace alusión a este concepto y a la temprana instalación de la iluminación eléctrica urbana.

⁵¹³ Así lo afirma Pera, vid. op. cit., 26. Hoyos Gómez defiende esta tesis, alegando que “no será hasta 1830, fecha de la revolución de julio, que París se erigirá como epítome literario absoluto durante el siglo XIX europeo”. Vid. Hoyos Gómez (2010), p. 8.

⁵¹⁴ Vid. capítulo “Paris à vol d’oiseau”, en: Hugo, Víctor. *Notre-Dame de Paris* (1831), París: Garnier-Flammarion, 1967, p. 140.

⁵¹⁵ *Ibíd.* p. 160.

⁵¹⁶ Hoyos Gómez (2010), p. 63.

La mitificación de París seguirá su proceso a partir de los textos de escritores como Flaubert quien traza un París dorado, representativo no ya de otro mundo sino también de otro tiempo, tal como lo idealiza el personaje de Emma en *Madame Bovary* (1857): “París, más lejano que el Océano, resplandecía pues a los ojos de Emma entre encendidos fulgores”⁵¹⁷. La capital francesa es el centro del mundo, un centro inaccesible que ella recorre con su imaginación, moviendo su dedo por el plano de la ciudad, porque “ella anhela estar en París para, de la misma manera que los personajes que allí imagina, caminar las calles en pleno reconocimiento de ella misma”⁵¹⁸.

París no es sólo un centro, es también su propio centro, la parte secreta, poética, desnuda, y por eso mismo oculta, de sí misma. París es el paraíso en el que se imagina libre del tiempo y del espacio para penetrar en su propio secreto, y cuyo nombre “extraordinario” resuena y “resplandece hasta en la etiqueta de sus tarros de pomada”⁵¹⁹, hasta tal punto que Emma “deseaba a la vez morir y vivir en París”⁵²⁰. Porque la imagen de la ciudad que le llega al matrimonio Bovary, a partir de las narraciones de los que la han visitado, se corresponde con otro espacio-tiempo diferente: “espectáculos de París, títulos de novela, nuevos bailes, el mundo que ninguno de los dos conocía”⁵²¹. El deseo de París se equipara al deseo de muerte porque París es, en realidad, el modo de escapar del tiempo.

Con los simbolistas franceses, el relato de París toma un cariz más crítico, no sólo se mitifican las maravillas de la ciudad, sino que también se convierte en leyenda su lado sórdido, y el foco poético se centra en las correspondencias ocultas, lo invisible cobra más importancia que lo visible. Así, Baudelaire, a través de su *Spleen de París* muestra retratos de diversos escenarios de la sociedad francesa: “la primera persona que vi fue un vidriero cuyo pregón, penetrante, discordante, subió hacia mí a través de la densa y sucia atmósfera parisiense”⁵²². Baudelaire busca rincones, seres a los que “no había visto jamás”, retrata a las viudas, a las ancianas a los saltimbanquis, los ojos de los pobres, las ventanas, pequeñas pincladas que conforman el maremagnum parisino, un intento, como veíamos, de descifrar.

Por su parte, Rimbaud⁵²³, en su “Canto de guerra parisino”⁵²⁴, mezcla la idealización romántica con el canto a la primavera revolucionaria de la comuna de París.

⁵¹⁷ Flaubert, Gustave. *Madame Bovary* (1857). Barcelona: Planeta, 2005, p. 59.

⁵¹⁸ Hoyos Gómez (2010), p. 3.

⁵¹⁹ Flaubert, op. cit., p. 58.

⁵²⁰ *Ibíd.* p. 61.

⁵²¹ *Ibíd.* p. 84.

⁵²² De la prosa poética “El mal vidriero”. Baudelaire, Charles. *Spleen de París. Pequeños poemas en prosa* (1862). Madrid: Visor, 2008, p. 22.

⁵²³ Como veíamos, uno de estos simbolistas, Rimbaud, ejerció especial influencia en Cortázar, junto con Baudelaire. Desde la perspectiva simbolista, el mundo es un misterio por descifrar, donde el poeta debe trazar las correspondencias ocultas que unen los objetos sensibles, como expresa el soneto “Correspondencias” de Baudelaire (del mismo modo, Rimbaud establece una correspondencia entre las vocales y los colores en su soneto “Vocales”. Vid. Rimbaud, Arthur. *Obra completa: prosa y poesía*. Barcelona: Ediciones 29, 1972, p. 314).

⁵²⁴ Vid. Rimbaud, Arthur. *Obra escogida*. Barcelona: Teorema, 1982, p. 134.

Asimismo, su poemario *Iluminaciones* muestra aspectos de la influencia de la ciudad sobre el poeta: “en un viejo pasaje de París me enseñaron las ciencias clásicas”⁵²⁵. En su poema “Escenarios” define la ciudad como el territorio donde “la antigua comedia prosigue sus acordes y divide sus idilios”⁵²⁶.

Como vemos, el discurso de la mitificación está compuesto por

un corpus de textos que se superponen unos a otros –en donde se encabalgan la metáfora, el estereotipo o la imagen (casi siempre recibidas de otros, *idées reçues* según la expresión de Flaubert)– y que va creciendo a lo largo de la segunda mitad del XIX hasta convertirse en un palimpsesto que los modernistas recibirán y con el cual establecerán una relación dialéctica, reafirmando o negando tales imágenes o metáforas, aceptándolas sin más o tratando de confrontarlas con la realidad. Es en este último caso cuando aparece el viaje a París. La aproximación epistemológica al paradigma de París se realizará, pues, de dos modos: a través de textos (París textual) y a través del viaje⁵²⁷.

De este modo, el mito se introduce en la literatura modernista hispanoamericana⁵²⁸ y juega un papel fundamental en la constitución de la identidad cultural de Latinoamérica, cuyas ciudades “se conforman a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, a la sombra de la Ciudad de la Luz”⁵²⁹. Hemos de tener en cuenta que, a mediados del siglo XIX, gran parte de Latinoamérica había logrado la independencia de España, por lo que era necesario crear un nuevo discurso como nación independiente a partir de una nueva referencia, y París, “modelo nacido de una mezcla de fantasía y realidad, se convierte en esa pauta o rasero según el cual se miden los escritores hispanoamericanos”⁵³⁰.

1.1.3.1. París como haz de fuerzas contradictorias

Rubén Darío nos presenta un París en el que se mezclan las mitologías paganas con la creación del génesis judeocristiano y musulmán, y que además es una mezcla de infierno y paraíso. “París era para mí como un paraíso en el que se respiraba la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la ciudad del arte, de la belleza y de la gloria y sobre todo era la capital del amor, el reino del ensueño”, señala Darío en su autobiografía⁵³¹. Al mismo tiempo,

⁵²⁵ Del poema “Vidas”, en *Iluminaciones*. Vid. *Una temporada en el infierno. Iluminaciones*. Madrid: Mondadori España, 1991, p. 46

⁵²⁶ *Ibíd.* p. 68.

⁵²⁷ Pera, *op. cit.* p. 15.

⁵²⁸ Jaime Concha destaca a dos de estos escritores latinoamericanos que transmitieron su testimonio de la experiencia parisina a través de sus libros: Guiraldes (autor de *Raucho*, 1917) y Mallea (*Nocturno europeo*, 1935): ambos hicieron el mismo periplo, de carácter iniciático, que Cortázar, hacia la “patria-tía” dejando constancia, con sus obras, de la “ligazón de la sociedad argentina con París” en épocas distintas: la *Belle époque* y entreguerras. (vid. Concha, *op. cit.*, p. 737).

⁵²⁹ Pera, *op. cit.*, p. 28.

⁵³⁰ *Ibíd.* p. 17.

⁵³¹ Darío, Rubén. *Autobiografía*. Managua: Ediciones Distribuidora Cultural, 1983, p. 73.

para él, la ciudad es “Isis sin velo. Es la electricidad simbolizada en una hierática figura; aquí lo moderno de la conquista científica se junta con la antigua iconoplastia sagrada”⁵³².

Así, aunque el mito de París nace de un discurso textual iniciado en Occidente, está relacionado directamente con la búsqueda de la identidad, el origen y el ideal, por parte de los escritores latinoamericanos en el siglo XIX.

Desde la perspectiva de Cristóbal Pera, “la visión bifocal de la cultura occidental (el mito de la ciudad como corrupción, el mito de la ciudad como perfección) considera la imagen de la ciudad como la gran reificación de la ambivalencia que encarna un complejo haz de fuerzas contradictorias”⁵³³.

La suma de estos matices que, en palabras de Cortázar, “se responden y se continúan, allá donde la unidad nació precisamente de las diferencias creadoras”⁵³⁴, genera un centro, o una diversidad unitaria. París es, para Cortázar, el símbolo de la “liberación total en el plano personal”⁵³⁵, un “amor total que aroma y malhuele”⁵³⁶, “baraja esponja jamás terminada, llena de huecos entre carta y carta”⁵³⁷, que nos sitúa siempre al borde de “los peldaños finales de esa escalera real que todo lo resume”⁵³⁸.

1.1.3.2. Centro e identidad

Llegar a ese centro-París, “palimpsesto”⁵³⁹ de capas textuales, es también, un viaje al origen en busca de la propia identidad. Uno de los escritores que mejor expresa esta búsqueda en sus textos es Domingo Faustino Sarmiento, a quien Cristóbal Pera sitúa entre los fundadores de la moderna literatura hispanoamericana⁵⁴⁰. En opinión de Sarmiento, París es “un pandemonium, un camaleón, un prisma”⁵⁴¹, en el que es necesario encontrar el centro y encontrarse. París tiene su génesis

encerrado en el jardín de las plantas⁵⁴², desde el primer molusco que, sin sentirlo él, dejo ver el primer rudimento de vida, desde el primer lagarto de los que poblaron durante millares de siglos la tierra, hasta el último cuadrúpedo en que la vida se

⁵³² Darío, Rubén. “En París” (1900). En *Obras completas, vol. VI: Peregrinaciones*. Madrid: G. Hernández y Galo Sáez, imp. 1922, p. 5.

⁵³³ Pera, op. cit., p. 26.

⁵³⁴ Andrade y Cortázar, op. cit. p. 6.

⁵³⁵ Vid. capítulo anterior, p. 42.

⁵³⁶ Andrade y Cortázar, op. cit., p. 15.

⁵³⁷ *Ibíd.* p. 4.

⁵³⁸ *Ídem.*

⁵³⁹ Pera, op. cit., p. 38.

⁵⁴⁰ *Ibíd.* p. 43.

⁵⁴¹ Del texto “París”. Sarmiento, Domingo Faustino. “París” (1846). En *Viajes*. Edición Crítica de Javier Fernández (Coord.). París: Allca XX, 1996, p. 102.

⁵⁴² Recordemos, en este punto, el cuento “Axolotl” de Cortázar, que nos sitúa en el Jardín des Plantes (vid. Cortázar, “Axolotl”, en: *Ceremonias*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970, p. 129), en una alusión metafísica y telúrica al origen. “Los rasgos antropomórficos de un mono revelan, al revés de lo que cree la mayoría,

ensayaba antes de la aparición del hombre. Ahí están petrificados todos nuestros antecesores⁵⁴³.

De este modo, Sarmiento busca en París el origen nacional y personal desde la perspectiva que proporciona la distancia. Esta excentración para descubrir el centro supone el inicio de un proceso de concienciación que Cortázar explica de la siguiente forma:

En primer lugar, se vuelve uno mucho más crítico con respecto a sí mismo y a sus colegas latinoamericanos. En segundo lugar, ve a América Latina con mucha más lucidez que cuando estaba en su propio país; esto parece una paradoja, y tal vez no se aplique a todo el mundo, pero la mayoría de los amigos o colegas latinoamericanos que yo he conocido aquí coincidían y coinciden conmigo en que solamente cuando estuvimos en Francia un tiempo empezamos a comprender el conjunto de América Latina. El resultado es que, de golpe, aquí uno empieza a ver el conjunto de América Latina con mucha más lucidez que cuando está metido en su propio pueblo, en su propia ciudad⁵⁴⁴.

Así, París se convierte en el punto de confluencia de opuestos, el centro del que hay que partir para hallar el verdadero centro, la verdadera identidad, el fondo de las cosas⁵⁴⁵. Como afirma Jacinto Fombona:

París, como centro que articula una visión del mundo, es una constante en la producción cultural de fin de siglo XIX. París como creación textual resulta importante por cuanto asocia a un lugar geográfico un discurso, cuyo buen uso provee el prestigio social e intelectual que hace de París el sitio a donde se ha de ir de viaje. El viaje a París se vuelve así una práctica cultural que se realiza para trazar de nuevo los elementos del “texto” de París, tanto para releerlo como para intervenir en el “texto” de París. El viajero hispanoamericano a París busca con frecuencia afirmar y confirmar los fundamentos de su imaginario a la vez que desea ser parte de éste y de alguna forma regresar, en persona o no, marcado por la cultura de París. Estamos ante una escritura que busca a veces recuperar, reconstruir otras, e incluso en ocasiones exorcizar, la fuerza de la “resonancia” de París en la cultura hispanoamericana⁵⁴⁶.

la distancia que va de ellos a nosotros. La absoluta falta de semejanza de los axolotl con el ser humano me probó que mi reconocimiento era válido, que no me apoyaba en analogías fáciles”. (Ibíd. 127).

⁵⁴³ Sarmiento, op. cit., p. 102.

⁵⁴⁴ Kohut, pp. 204-205.

⁵⁴⁵ Para Cortázar “la cuestión es esta: ¿se puede hacer otra cosa, llegar a otra cosa? más allá de la lógica, de las categorías kantianas, de todo el aparato intelectual de Occidente –por ejemplo postulando el mundo como quien postula una geografía no euclidiana– ¿Es posible un avance? ¿Llegaríamos a tocar un fondo más auténtico? Por supuesto, no lo sé pero creo que sí”. Harss, op. cit., p. 288.

⁵⁴⁶ Fombona, Jacinto. *La Europa necesaria. Textos de viaje de la época modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005, p. 72.

Para Sarmiento, “en París está reunido todo lo que Dios y el hombre han creado”⁵⁴⁷. Darío asegura que “como Atenas, como Roma, París cumple su misión de centro de la luz”⁵⁴⁸. Silva, en su obra *De sobremesa*, se refiere a París -a través de su personaje, José Fernández- como “el centro de la civilización europea”⁵⁴⁹, mientras que Camacho Guizado, por su parte, la define como “capital cultural del mundo”⁵⁵⁰. En realidad, la carga simbólica del “centro” en la construcción urbana, se remonta a los arquetipos ancestrales de las culturas antiguas, en los que las ciudades repetían modelos divinos celestes. Como señala Mircea Eliade, en su libro *El mito del eterno retorno* (1972), “las ciudades reales hindúes están construidas según el modelo mítico de la ciudad celestial en la que habita, en la Edad de Oro, el Soberano Universal”⁵⁵¹.

Desde la perspectiva del simbolismo,

el centro es ante todo el Principio, lo Real absoluto. El centro de los centros únicamente puede ser Dios, pues, según Hermes Trimegisto, Dios es una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna parte, lo que significa que su presencia es universal e ilimitada, que está en el centro invisible del ser, independientemente del tiempo y del espacio, y también es el punto de unión entre el deseo colectivo o individual del hombre y el poder sobrehumano capaz de satisfacerlo, ya sea un deseo de saber, ya sea de amar u obrar. Allí donde se reúnen tal deseo y tal poder, está el centro del mundo⁵⁵².

El centro puede considerarse una imagen del mundo, un microcosmos que contiene en sí mismo todas las virtualidades del universo; y también un lugar de pasaje y de iniciación, la vía entre los planos celeste, terreno e infernal del mundo, el umbral de liberación y, en consecuencia, de ruptura. El centro crítico es “el punto de máxima intensidad, el lugar de la decisión, la línea de partición”⁵⁵³.

El simbolismo arquitectónico del centro tiene su elemento fundamental en la montaña sagrada (donde se unen cielo y tierra), considerada centro del mundo. “Todo templo o palacio y, por extensión, toda ciudad sagrada, es una montaña sagrada, debido a lo cual se transforma en centro”⁵⁵⁴, precisa Eliade. Además,

siendo un *axis mundi*, la ciudad o el templo sagrado es considerado como punto de encuentro del Cielo y la Tierra. El punto más alto de la montaña es también el ombligo de la tierra, el lugar donde la creación comenzó. Así, el paraíso donde fue

⁵⁴⁷ Sarmiento, op. cit., p. 104.

⁵⁴⁸ Darío, Rubén. “Reflexiones del Año Nuevo parisiense” (1901). En *¿Va a arder París? Crónicas cosmopolitas 1892-1912*. Günter Schmigalle (ed.) Madrid: Veintisiete Letras, 2008, p. 87.

⁵⁴⁹ Apud. Pera, op. cit. p. 128.

⁵⁵⁰ *Ibíd.* p. 124.

⁵⁵¹ Eliade, *El mito del eterno retorno* (1951). Madrid: Alianza Editorial, 1972, p. 18.

⁵⁵² Chevalier, op. cit. p. 273.

⁵⁵³ *Ídem.*

⁵⁵⁴ Eliade (1972), p. 21.

creado Adán es también el centro, de ahí que el ombligo de la tierra sea también el paraíso⁵⁵⁵.

El centro es, por lo tanto, “la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta”⁵⁵⁶, así, el acceso al centro equivale a una consagración, a una iniciación. El centro es el lugar de la creación, pues todo lo que es fundado lo es en el centro del mundo. Allí se cumple el paso de lo no manifestado a lo manifestado, del caos al cosmos, y sólo en ese lugar sagrado⁵⁵⁷ alcanza el ser la existencia (la realización plena que busca Oliveira).

Recuerda Eliade que la ciudad de Babilonia (Bab-ilani, “puerta de los dioses”) era también llamada “Lazo entre el cielo y la tierra”⁵⁵⁸, era una ciudad-rayuela al igual que París, a la que se refieren como Babilonia algunos escritores hispanoamericanos modernistas, como Silva⁵⁵⁹. Para Oliveira, la Maga, representación de la ciudad, es: “Babilonia, raíz de tiempo, cosa anterior, primeval being, terror y delicia de los comienzos”⁵⁶⁰.

La ciudad de París adquiere la categoría de centro sagrado (como lo es el arrecife Xiros en “La isla a mediodía”) donde es posible el acceso al tiempo sagrado. Y comparte ese estatus sacro con la rayuela:

como casi todos los juegos infantiles, son ceremonias que tienen un remoto origen místico y religioso. Ahora están desacralizadas, por supuesto, pero conservan, en el fondo, algo de su antiguo valor sagrado. Por ejemplo, la rayuela que suele jugarse en la Argentina –y en Francia– muestra a la Tierra y el Cielo en los extremos opuestos del dibujo. Todos nos hemos entretenido de niños con esos juegos pero en mi caso fueron una verdadera obsesión⁵⁶¹.

Y si la rayuela tiene una estructura en cruz que recuerda, como veíamos, al avión, al vuelo, París es concebida, desde la mirada surrealista, como el centro mágico en el que el azar objetivo hace posible escapar a las leyes de la lógica y se materializa, de una forma física, en encuentros inesperados en las calles (cruces), o de forma metafísica, en la “interpenetración de los contrarios” que observamos en *Nadja*, donde, según el análisis de Bancquart, París es la ciudad de la “cruz mística”, la “ville en croix parcourue de la place du panthéon à la Gare du Nord et des Tuileries à la Cité”⁵⁶² y el punto donde confluyen y se entrecruzan los signos, los diferentes elementos que hacen que en el centro sagrado urbano sea posible traspasar una frontera y acceder a la mencionada síntesis de opuestos.

⁵⁵⁵ Ídem.

⁵⁵⁶ *Ibíd.* p. 25.

⁵⁵⁷ “Por la paradoja del rito, todo espacio consagrado coincide con el centro del mundo así como el tiempo de un ritual cualquiera coincide con el tiempo mítico del Principio. Por la repetición del acto cosmogónico, el tiempo concreto en el cual se efectúa la construcción se proyecta en el tiempo mítico, *in illo tempore*, en que se produjo la fundación del mundo”. *Ibíd.* p. 28.

⁵⁵⁸ *Ibíd.* p. 23.

⁵⁵⁹ Silva identifica a París con la cortesana, con Helena y con Babilonia. Vid. Pera, op. cit., p. 126.

⁵⁶⁰ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 352. [Sic.]

⁵⁶¹ Harss, op. cit., p. 266.

⁵⁶² Bancquart, op. cit., p. 108.

1.1.3.3. París mandala

“París es un centro, entendés, un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse”⁵⁶³, se dice Oliveira.

Cortázar entiende el mandala como “fijación de un progreso espiritual”⁵⁶⁴ en el que se produce la diagramación del proceso del iniciado a través del laberinto. De hecho, *Rayuela* estuvo a punto de llamarse *Mandala*: “Cuando pensé el libro, estaba obsesionado con la idea del mandala, en parte porque había estado leyendo muchas obras de antropología y sobre todo de religión tibetana. Además había visitado la India, donde pude ver cantidad de mandalas indios y japoneses”⁵⁶⁵ le confiesa, el escritor, a Luis Harss, durante una entrevista. Pero, finalmente, Cortázar decidió sustituir el título de *Mandala* por una alternativa más lúdica: “recordé que la rayuela es un mandala, sólo que los niños la juegan sin ninguna intención”⁵⁶⁶.

Alazraki explica el mandala de la siguiente forma:

es un diseño de construcción laberíntica que, como una rayuela, se puede dibujar en el suelo para iniciar al adepto; o bien, como en la pintura budista, puede adquirir la magnitud de una obra de arte. Con su ayuda, el iniciado va al encuentro de su propio centro, recorriendo una ruta que es a la vez sensorial y espiritual, de contemplación visual y de meditación reflexiva; el mandala actúa, así, como un mapa con cuya asistencia se explora una geografía no cartografiada y un tiempo *in illo tempore*⁵⁶⁷.

De este modo, “el iniciado vive el dibujo exterior y se interna en él; a la vez, el dibujo se exterioriza en su cuerpo: su cuerpo genera el dibujo”⁵⁶⁸.

En la tradición tibetana, el mandala

manifiesta, en sus combinaciones variadas de círculos y cuadrados, el universo espiritual y material, así como la dinámica de las relaciones que los unen, en el triple plano cósmico, antropológico y divino [...] En los intervalos se disciernen los símbolos de los rayos, del fuego, de las nubes; alrededor de los grandes círculos se distinguen sobre un fondo de nubes y llamas las divinidades y animales tutelares o temibles. El mandala, por la magia de sus símbolos, es a la vez la imagen y el motor de la ascensión espiritual, que procede por una interiorización más y más activada de la vida y una concentración progresiva de lo múltiple sobre el uno; el yo reintegrado en el todo, el todo reintegrado en el yo⁵⁶⁹.

⁵⁶³ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 351.

⁵⁶⁴ Harss, op. cit., p. 266.

⁵⁶⁵ Ídem.

⁵⁶⁶ *Ibid.* p. 10.

⁵⁶⁷ Alazraki, Jaime. “Estructura”. En *Rayuela* (1991), p. 631.

⁵⁶⁸ Yurkievich, Saúl. “Eros Ludens” (1991), p. 758.

⁵⁶⁹ Chevalier, op. cit., p. 680.

La unión de la ciudad con este tipo de laberinto se expresa incluso en el diseño urbanístico. Señala Chevalier que, en todos los países de influencia china, dos vías perpendiculares unen las cuatro puertas cardinales y “hacen que el plano de la ciudad se asemeje al mandala cuaternario simple de Shiva”⁵⁷⁰.

Desde la perspectiva psicoanalítica, las formas redondas del mandala simbolizan integridad natural, mientras que las cuadradas son la toma de conciencia de semejante integridad. El encuentro de ambas constelaciones geométricas supondría una toma de conciencia inminente del centro.

El centro es rebautizado por Oliveira como Kibbutz del deseo: “Kibbutz; colonia, settlement, asentamiento, rincón elegido donde alzar la tienda final, donde salir al aire de la noche con la cara lavada por el tiempo, y unirse al mundo, a la Gran Locura, a la Inmensa Burrada, abrirse a la cristalización del deseo, al encuentro”⁵⁷¹.

Acceder al Kibbutz es penetrar en el estrato mítico donde el hombre, al fin, convive en armonía con su universo, en un estado opuesto al de la alienación; el hombre no está devorado por el engranaje, porque “la realidad y el hombre se enfrentan (se unen) sin mediatización alguna”⁵⁷². Se restablece la unidad integral formada por el yo, desnudo y liberado de prejuicios y del concepto de racionalidad como valor supremo, y lo que está fuera del espacio del yo.

Para Oliveira, el calidoscopio del mundo ha cristalizado por una vía estrictamente racional, de forma errónea. Es necesaria una nueva iniciación: volver a nacer a través del fuego regenerador, incluso si ello supone destruirse a uno mismo para encontrar la verdadera esencia:

la gente agarraba el calidoscopio por el mal lado, entonces había que darle la vuelta con ayuda de Emmanuèle, y de Pola, y de París y de la Maga y de Rocamadour, tirarse al suelo como Emmanuèle y desde ahí empezar a mirar desde la montaña de bosta, mirar el mundo a través del ojo del culo, and you'll see patterns pretty as can be, la piedrita tenía que pasar por el ojo del culo, metida a patadas por la punta del zapato, y de la Tierra al Cielo las casillas estarían abiertas, el laberinto se desplegaría como una cuerda de reloj rota haciendo saltar en mil pedazos el tiempo de los empleados, y por los mocos y el semen y el olor de Emmanuèle y la bosta del Oscuro [Heráclito] se entraría al camino que llevaba al Kibbutz del deseo, no ya subir al Cielo, sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos, y un día quizá se entraría en el mundo donde decir Cielo no sería un repasador manchado de grasa, y un día alguien vería la verdadera figura del mundo, patterns pretty as can be, y tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el kibbutz⁵⁷³.

⁵⁷⁰ Ibid. p. 309.

⁵⁷¹ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 170.

⁵⁷² Sosnowski, (1973), p. 143.

⁵⁷³ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 179.

La unidad alcanzada en la antropofanía del kibbutz le proporcionaría al hombre un espacio y un tiempo a su exacta medida, no interpretable desde ningún canon establecido (en un espacio mítico en el que ya la palabra medida carecería de significado). “La visión mítica de la realidad es, por ende, la negación de la versión racional que limita la realidad a un espacio-tiempo aprehensibles conceptualmente y con ello le quita al hombre el contacto directo con lo que está fuera de su cuerpo pero que también es él”⁵⁷⁴, señala Sosnowski.

El centro tiene muchos nombres: la última casilla, el corazón del mandala, el Ygdrasil vertiginoso, la extensión sin límites, el kibbutz del deseo, la edad de oro, el paraíso, etc. Pero, como veíamos en el capítulo anterior, no debemos entenderlo desde las leyes de la geometría. En el ajedrez indio, recuerda Morelli, “gana el que conquista el centro, desde ahí se dominan todas las posibilidades [...]. Pero el centro podría estar en una casilla lateral, o fuera del tablero”⁵⁷⁵.

I.2. Centro como derecho de tierra

*Ah, déjame entrar, déjame ver,
algún día, como ven tus ojos
Cortázar, Rayuela*

Para llegar al Cielo de la ciudad y de la rayuela (centro del mandala), es necesario descifrarla, comprender primero su secreto, participar de ella. En este sentido, una de las claves más reveladoras que encontramos en *Rayuela* sobre el objeto de la búsqueda de Oliveira viene dada por la alusión al derecho de tierra: cuando Gregorovius le pregunta a Horacio qué es lo que busca en realidad, él responde “derecho de ciudad”⁵⁷⁶. Al interrogarle, Gregorovius, sobre el sentido de esta frase, Oliveira responde: “es una metáfora. Y como París es otra metáfora [...] me parece natural haber venido para eso”⁵⁷⁷.

I.2.1. La ciudad secreta

Cortázar afirma que “de la ciudad sólo tenemos los párpados, la piel, la risa o el rechazo, la moviente superficie de los días. Inútil obstinarse, querer poseerla en lo hondo”⁵⁷⁸. Desde nuestra exclusión “inventamos un contacto y una permanencia y un conocimiento, con la secreta y admirable desesperación con que lo hemos inventado todo”⁵⁷⁹.

⁵⁷⁴ Sosnowski (1973), p. 147.

⁵⁷⁵ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 460.

⁵⁷⁶ *Ibíd.* p.153.

⁵⁷⁷ *Ibíd.* p. 154.

⁵⁷⁸ D'Amico, Alicia, Sara Facio y Julio Cortázar, *Buenos Aires, Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968, p. 45.

⁵⁷⁹ *Ídem.*

La ciudad de París, descrita y poematizada por Cortázar en el libro de Andrade, *París. Ritmos de una ciudad*, es una “caja de teatro, diorama que se renueva siendo siempre el mismo, cubo sin límites dentro del cual se avanza como si se girara en lentos círculos: la ciudad se cierra por todos lados”⁵⁸⁰. París “no es una agencia de turismo, no puede organizar una visión”⁵⁸¹, de esta forma “cualquier pie pisará su inmensa alfombra, pero el misterioso dibujo de su trama sólo se dará a quienes hagan otra cosa que caminar sobre él mientras miran la hora en sus relojes de cuarzo”⁵⁸².

Porque “la ciudad tiene otra imagen secreta que sólo habrá de mostrarse al término de una ahincada fidelidad, cuando sepa que no la hemos vivido por vivirla, que no la hemos caminado por rutina”⁵⁸³. Sólo después de un largo acostumbamiento más arduo y precario que el de la mirada, comenzará el viajero a ingresar en el ovillo París: “el oído hará suyo el vocabulario expresivo de la ciudad, su manera de hablarse a sí misma cuando alguien comenta lo cotidiano”⁵⁸⁴, y esto lo sabe el viajero “el día en que se escucha a sí mismo empleándolas, incorporándose por derecho propio al habla de la ciudad”⁵⁸⁵. En ese momento, el visitante habrá dejado de serlo, habrá obtenido el, tan anhelado, derecho de ciudad; el laberinto París habrá empezado a “recorrerlo como él lo había recorrido” y

habrá esa hora fuera de todo tiempo perceptible, en que, al igual que un álbum de fotos, las barajas infinitas de la ciudad se irán abriendo en la mano de aquel que las había conocido una a una, sacándolas del mazo para diferenciarlas y ordenarlas, y que ahora se darán por sí mismas, desde sí mismas⁵⁸⁶.

Malva E. Filer relaciona esta revelación con el *verdadero lugar* del que habla Yves Bonnefoy y que Filer define como el lugar de una conversión profunda, es decir, una recuperación del mundo sensible enmascarado por el pensamiento conceptual. Aunque el mundo sensible está lejos de nosotros como una ciudad prohibida, dice Filer, ese verdadero lugar también está en nosotros (porque la ciudad recorre al viajero) como una ciudad posible; algo muy semejante a lo que expresa Cortázar en su poema “Crónica para César”, con los siguientes versos: “La ciudad del hombre crecerá en el hombre de la ciudad [...] Creo que has levantado una ciudad / Creo en ti / en la ciudad”⁵⁸⁷.

Así pues, el derecho de tierra perseguido por Oliveira tiene dos acepciones principales: por un lado podemos entender la necesidad de pertenencia y de centro en su acepción telúrica y, en este sentido, es importante la observación que realiza Mircea Eliade sobre la evolución del culto ancestral a la Madre Tierra:

⁵⁸⁰ Andrade y Cortázar, op. cit., p. 3.

⁵⁸¹ *Ibíd.* p. 5.

⁵⁸² *Ídem.*

⁵⁸³ *Ibíd.* p. 14.

⁵⁸⁴ *Ídem.*

⁵⁸⁵ *Ídem.*

⁵⁸⁶ *Ídem.*

⁵⁸⁷ Cortázar, Julio. *Salvo el crepúsculo* (1984). Madrid: Alfaguara, 1996, p. 25.

Incluso entre los europeos de hoy día, perdura el sentimiento oscuro de una solidaridad mística con la tierra natal. Es la experiencia religiosa de la autoconciencia: los hombres se sienten *gentes del lugar* y es este un sentimiento de estructura cósmica que sobrepasa con mucho el de la solidaridad familiar y ancestral⁵⁸⁸.

Pero, por otro lado, el significado metafísico del término, más importante para el caso que nos ocupa, nos descubre que el derecho de tierra es, en realidad, derecho de hombre, de plenitud del ser, de “verdadero lugar”. Es la antropofanía, siempre intuitiva y nunca alcanzada, la apertura hacia el corazón parisino que roza Oliveira:

en pleno contento precario, en plena falsa tregua, tendí la mano y toqué el ovillo París, su materia infinita arrollándose a sí misma, el magma del aire y de lo que se dibujaba en la ventana, nubes y buhardillas; entonces no había desorden, entonces el mundo seguía siendo algo petrificado y establecido, un juego de elementos girando en sus gones, una madeja de calles y árboles y nombres y meses⁵⁸⁹.

Señala Espinosa Berrocal que París es una “ciudad sagrada y secreta” que “se resiste a cualquier taxonomía estable para refugiarse en la lista de lugares que jamás llegarán a pertenecer del todo a nadie, salvo a esos parisinos que han ganado el derecho de ciudad”⁵⁹⁰. Conocer la ciudad secreta es un ritual iniciático, e implica, además, una nueva mirada porque “lo secreto convive con lo cotidiano, imbricando dos niveles de realidad que se confunden en el espacio urbano, en ese París inefable y secreto”⁵⁹¹.

Desde la perspectiva de Julien Green,

el extranjero que cruza París en coche y va de un museo a otro, no sospecha la presencia del mundo que bordea pero no ve. Salvo que haya perdido el tiempo en una ciudad, nadie podrá pretender que la conoce bien. El alma de una gran ciudad no se deja atrapar fácilmente: para entrar en comunicación con ella es preciso haberse aburrido, haber sufrido un tanto en los lugares en los que se halla circunscrita. Sin duda, cualquiera puede proveerse de una guía y constatar la presencia de todos los monumentos, pero existe, en los límites mismos de París, otra ciudad cuyo acceso resulta tan difícil como lo fue antiguamente el de Tombuctú. Esta ciudad que yo llamo secreta porque los extranjeros no penetran en ella, y a la que siento la tentación de llamar sagrada porque sus sufrimientos la hacen más querida a nuestros ojos, esta ciudad la conocen bien los parisinos, y encuentran tan natural su existencia, que ni siquiera piensan en hablar de ella, excepto los novelistas y los poetas, cuyo papel consiste justamente en ver, como por primera vez, con ojos totalmente nuevos, lo que miramos sin advertirlo. Y ni siquiera estos escritores consiguen decirnos siempre claramente lo que han descubierto⁵⁹².

⁵⁸⁸ Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (1973), p. 121.

⁵⁸⁹ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 19.

⁵⁹⁰ Espinosa Berrocal, op. cit., p. 2.

⁵⁹¹ Ídem.

⁵⁹² Green, Julien. *París*. Valencia: Pre-textos, 2005, p. 51.

El París indescifrable, impenetrable, es un tema que ya está presente en la literatura de los escritores hispanoamericanos modernistas –casi como pauta común– a través de la alusión recurrente a lo que Cristóbal Pera denomina “imperio secreto” de la ciudad.

Para Rubén Darío, “el ambiente de París, la luz de París, el espíritu de París, son inconquistables, y la ambición del hombre amarillo, del hombre rojo y del hombre negro que vienen a París es ser conquistados”⁵⁹³. Por otro lado, Sarmiento admite, refiriéndose a la capital francesa, “yo estoy iniciado en el secreto, sé lo que pocos saben”⁵⁹⁴. Medio siglo después, encontramos, en la misma línea, el siguiente párrafo de Gómez Carrillo:

habla usted con entusiasmo admirable e ingenuidad más admirable aún, de simbolistas como Dubus, a quienes sólo deberíamos conocer nosotros, los que hemos vivido años y años en los cafés del barrio latino... nosotros los que tenemos la pretensión de estar en el secreto⁵⁹⁵.

Asimismo, el escritor asegura:

todos sienten en el fondo del alma, la atracción alucinadora de la gran capital de los locos, de los artistas, de las cortesanas; de la ciudad de las lilas; de la ciudad de las rosas y de los escándalos, de la gran divertidora y de la gran preocupadora de la humanidad; de la villa nerviosa y multiforme que es, a veces cerebro y a veces sexo; que ríe y ruge y no se duerme nunca con ese sueño que hace olvidar a las demás capitales; París, la esfinge, la insondable, la aldea mujer que se entrega sin dejarse ver, que tiene algo de misteriosa cual Eleusis, que es campechana como Atenas, que es noble como Roma; que lo es todo: que es invisible, que es incomprendible, que es implacable; que levanta todos los días mil estatuas para derribarlas al día siguiente; que se vuelve loca ante el caballo de Boulanger, que apedrea a Zola, que se acuerda de haber guillotinado reyes y reinas, que es grande y pequeña a un mismo tiempo... ¡París!... ¡París!... Y mientras el tren corre por las campiñas, ya cubiertas de violetas y amapolas, el pensamiento de los que llegamos corre también, formando proyectos balzacianos de conquista y de conquistas⁵⁹⁶.

Precisamente, es en la literatura de Balzac, en su mitología de París, donde encontramos más a menudo la fantasía de la propiedad de la tierra como figura tangible del deseo de realización de una utopía, definida así por David Harvey.

Como veíamos en el capítulo anterior, siendo los estilos narrativos de Cortázar y Balzac, obviamente, muy diferentes⁵⁹⁷, sin embargo, temas tales como el del derecho de

⁵⁹³ Darío (1922), p. 2.

⁵⁹⁴ Sarmiento, op. cit., p. 111.

⁵⁹⁵ Gómez Carrillo, Enrique. *Sensaciones de París y de Madrid*. París: Garnier Hermanos, Libreros-Editores, 1900, p. 124.

⁵⁹⁶ *Ibíd.* p. 5.

⁵⁹⁷ La técnica narrativa de Balzac responde a cánones tradicionales, como la estructura lineal, la concepción racionalista empírica del mundo, etc. El propio Cortázar afirma en su *Teoría del túnel* que “la necesidad de la

ciudad, presentan sorprendentes semejanzas en su tratamiento. No en vano, Balzac fue uno de los autores a quien Cortázar leyó en su infancia y juventud, cuando la literatura y la poesía francesa ocupaban el lugar principal en su biblioteca: “había leído literatura francesa con pasión en la Argentina así que deseaba venir aquí y llegar a conocer las calles y los lugares que uno encuentra en los libros en las novelas. Recorrer las calles de Balzac, de Baudelaire... era un viaje muy romántico”⁵⁹⁸, afirma Cortázar en una entrevista en 1981, aunque ya años antes, le había confesado a Guerrero Marthineitz, “a mí me gusta mucho Balzac”⁵⁹⁹.

Para descubrir cómo funciona la ciudad de París, para deslizarse por debajo de la confusión de sus versiones, y penetrar en el laberinto, es necesario, precisa Harvey, en referencia al deseo balzaquiano, “abrir con fuerza el cuerpo para encontrar allí el alma”⁶⁰⁰. O, en palabras de Oliveira: “un cogito que sea como respirar París, entrar en él dejándolo entrar, neuma y no logos”⁶⁰¹.

Desde la perspectiva balzaquiana, señala Harvey, la abstracción fuera del espacio y del tiempo proporciona una lucidez que permite captar el mundo en su totalidad y actuar sobre él:

el hombre posee la desorbitada facultad de aniquilar, en relación a sí mismo, el espacio que existe solamente en relación a él mismo; de aislarse por completo del entorno en el que reside y de cruzar, en virtud del poder casi infinito de la locomotora, las enormes distancias de la naturaleza física. Yo estoy aquí y tengo el poder de estar en cualquier otra parte. No dependo ni del tiempo ni del espacio ni de la distancia. El mundo está a mi servicio⁶⁰².

De la novela *Père Goriot* (1835) que forma parte de las escenas de la vida privada de *La comedia humana*, extraemos un párrafo que podría ser el antecedente de algunas reflexiones de Oliveira en *Rayuela*, en cuanto que el personaje de Rastignac, parece estar en una situación muy semejante a la de Horacio ante el ovillo París:

Veía París extendiéndose sobre las curvas riberas del Sena, donde ya empezaban a brillar las luces. Fijáronse casi ansiosamente sus ojos entre la columna de la plaza Vendôme y la cúpula de los Inválidos, allí donde vivía el bello mundo en que había querido conquistar. Observó esa bulliciosa colmena con una mirada que precedía

soltura formal lleva a Balzac a un compromiso esencialmente literario: no tratar más que aquello reductible a la literatura”. Vid. “Vocación y recurso”. En *Teoría del túnel. Cortázar, Obra crítica / I* (1994), p. 49.

⁵⁹⁸ Jitrik, Noé y Mirta Rosenberg. *Los reportajes de París Review. Confesiones de Escritores: escritores latinoamericanos*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996, p. 106.

⁵⁹⁹ Así lo afirma Cortázar, aunque matizando que hay libros del escritor que “se me caen de la mano”. Vid. Guerrero Marthineitz, Hugo, “La vuelta a Julio Cortázar en ochenta preguntas”. *Siete Días*. Buenos Aires, 1973.

⁶⁰⁰ Harvey, op, cit. p. 46.

⁶⁰¹ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 351.

⁶⁰² Harvey, op, cit. p. 67.

al saqueo, como si en aquel momento sintiera en sus labios la dulzura de la miel, y dijo con espléndida arrogancia, “es la guerra entre nosotros dos”⁶⁰³.

La guerra, o la “batalla amorosa con la ciudad”⁶⁰⁴, y con el laberinto (que sostiene Oliveira) es el intento de penetración en el secreto, para encontrar la legitimidad; la unión con la ciudad es la unión con el sentido en el estadio atemporal. Y esta batalla-juego está representada, en *Rayuela*, por la relación de Oliveira con la Maga.

I.2.2. La Maga París

De la misma forma que París está estrechamente relacionada con la imagen de la mujer, la posesión de la ciudad, de la tierra, “es claramente expresada de manera alegórica a través de la posesión de una mujer”⁶⁰⁵, como afirma Cristóbal Pera.

Ya en el año 1900, Darío hablaba de la figura de la Parisienne situada a la entrada de la Exposición Universal en París, concediéndole una importancia casi ritual: “he aquí la puerta por donde penetraremos”⁶⁰⁶.

Para Cristóbal Pera, la personificación de París en la mujer es la expresión del deseo de entrar en un escenario privilegiado y secreto que el escritor visitante observa desde fuera, pero, además, forma parte de una ecuación más amplia “en la que los términos son mujer = belleza = arte”⁶⁰⁷.

El acceso al arte tiene lugar, en *Rayuela*, por medio de la intuición pura representada por una mujer-maga que es, para Oliveira, la confirmación de que hay otros planos existenciales, otras formas de acceso. La Maga es una con París; tiene, sin buscarlo, ese derecho de tierra que Oliveira ansía:

Feliz de ella que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida. Feliz de ella que estaba dentro la pieza, que tenía derecho de ciudad en todo lo que tocaba y convivía, pez río abajo, hoja en el árbol, nube en el cielo, imagen en el poema⁶⁰⁸.

La Maga es, esencialmente, el enlace con el centro; simboliza el ángulo poetista de París desde una perspectiva no racional (mientras que el punto de vista que nos ofrece Morelli no está exento de racionalidad). El mundo de la Maga es “la torpeza y la confusión pero también helechos con la firma de la araña Klee, el circo Miró, los espejos de ceniza Vieira

⁶⁰³ Balzac, Honoré, *Père Goriot* (1835). En *Obras Completas I: La comedia humana, escenas de la vida privada*. Madrid: Aguilar, 1971, p. 1487.

⁶⁰⁴ “Los habrá que cedan a los beneficios de un pacto que todo lo simplifica, los habrá que prefieran la obstinada, interminable batalla amorosa con la ciudad”, escribe Cortázar. Andrade y Cortázar, op. cit., p. 1.

⁶⁰⁵ Pera, op. cit., p. 180.

⁶⁰⁶ Darío, Rubén. “En París”. *Peregrinaciones* (1922), p. 4.

⁶⁰⁷ Pera, op. cit., p. 101.

⁶⁰⁸ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 25.

da Silva, un mundo donde te movías como un caballo de ajedrez que se moviera como una torre que se moviera como un alfil⁶⁰⁹.

El lugar de la Maga es el Pont des Arts, en una clara alegoría del acceso al otro lado a través de la intuición pura unida al arte. Para Aronne-Amestoy, la Maga es a la vez meta y derrotero. La Maga reside en el estrato mítico. Su imagen cobra, a lo largo de la novela, un número creciente de matices místicos que la sitúan en un plano simbólico, más allá del tiempo y del espacio; por ejemplo, en la asociación de la Maga con las velas verdes, Aronne-Amestoy ve una referencia a las procesiones rituales de Vírgenes Negras:

La figura de la Maga evoca la de una Virgen Negra –imbricación exótica de María y de Isis, de mujer y deidad, de virgen y madre, de paganismo, y ortodoxia. Antigua, fértil, mágica, también aparece representada con un niño que no es simiente de matrimonio –niño que también deberá morir por la irresponsabilidad y el fracaso de los hombres⁶¹⁰.

Por otro lado, en la tradición India, la diosa negra Kâlî es la diosa del tiempo⁶¹¹. ¿Podría estar haciendo Cortázar una analogía entre esta diosa y el personaje de la Maga? Henriksen define a la Maga como la poseedora de todos los tiempos. Si la Maga es la ciudad, el laberinto, el mandala, también es, por ende, el tiempo. Y, como vimos en el capítulo anterior, la forma de vencer al tiempo es sumergirse en él –reducirse a cenizas para renacer, entrar en la montaña de bosta para que el laberinto se despliegue como una cuerda de reloj rota, etc.

Por otra parte, la mención de la diosa Isis en relación con la Maga nos devuelve a París (ciudad *Per* Isis), a la ciudad-ovillo: gran prisma que Oliveira trata de desentrañar, pero desentrañando, al mismo tiempo, a la Maga y descifrándose a sí mismo: “si hubiera sido posible pensar una extrapolación de todo eso, entender el Club [...] entender el amor de la Maga⁶¹². Porque la Maga, como otras “amadas” literarias, (véase la Beatrice de Dante), y como la ciudad de París, proyecta “el sí mismo del buscador, su alma⁶¹³.”

Los encuentros entre Horacio y el estrato mítico que representa la Maga, por tanto, no ocurren por predisposiciones lógicas sino, “porque se desplazaban en otro plano existencial⁶¹⁴, el plano pasaje al *illo tempore*.”

La Maga es la manifestación de un modo de vida que subvierte o rechaza todas las convenciones del orden positivista, imagen clara de la patafísica: “a ella también le ocurría caer de continuo en las excepciones, verse metida en casillas que no eran las de la gente⁶¹⁵.”

⁶⁰⁹ *Ibíd.* p. 13.

⁶¹⁰ Aronne-Amestoy, *op. cit.*, p. 69.

⁶¹¹ Eliade (1974), p. 71.

⁶¹² Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 70.

⁶¹³ Aronne-Amestoy (1972), p. 71.

⁶¹⁴ Sosnowski, (1973), p. 122.

⁶¹⁵ Es uno de los primeros trazos que Oliveira hace en el retrato de la Maga. Vid. Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 1.

Para Sosnowski, ella es un espejo que refleja una imagen acusadora contra el intento de intelectualizar la realidad. Frente a ella, Oliveira se reconoce, se da cuenta de que su orden no sirve. Confrontándose con la Maga, Oliveira es consciente de su propia excentricación y comprende que debe encontrar el orden nuevo, negar la civilización occidental, negar su yo, volver al punto de origen.

Después profundizaremos en el papel que las mujeres, juegan en *Rayuela*, pero podemos adelantar esta interesante afirmación de Julie Jones:

For Cortázar the woman is not only a guide to Paris and its hidden possibilities, she *is* the city; to possess her is to conquer the city (and what are the definitions of Paris, its reduction to language other than attempts to possess it?)⁶¹⁶.

Cuando Cortázar poetiza París en *París, ritmos de una ciudad*, no hace otra cosa que intentar poseer la ciudad abarcando su prisma, descomponiéndolo para después realizar de nuevo la síntesis que renovará su significado y que lo volverá más cercano. De igual modo, el deseo de Oliveira de poseer a la Maga⁶¹⁷ (ciudad secreta, el secreto de París) representa el deseo de poseer el corazón de París, es decir la necesidad de obtener el derecho de tierra (“Probablemente serás feliz / como todo hombre con mujer, como todo hombre con ciudad”⁶¹⁸, dice Cortázar en su poema, “Crónica para César”).

La relación sexual entre Horacio y la Maga como intento de acceso es paralela a la “cópula infinita con la ciudad”⁶¹⁹, que Cortázar vinculará a las vitrinas: la observación de los escaparates se convierte, para el escritor, en un intento de penetración en la ciudad. La vitrina se transforma en “una zona erótica que la lengua de la mirada acaricia antes de buscar otra, de seguir lamiendo a lo largo de un interminable acto amoroso”⁶²⁰.

La dificultad de acceso al secreto de la ciudad —que sólo podría darse a través de una forma de amor que Horacio no comprenderá hasta el final de la novela— es el mismo obstáculo que le impide acceder a la Maga. Por eso las relaciones sexuales de Horacio con la Maga no son presentadas nunca de un modo satisfactorio: “no estábamos enamorados, hacíamos el amor con un virtuosismo desapegado y crítico”⁶²¹, como dos músicos que no han unido sus melodías y así “el piano iba por su lado y el violín por el suyo y de eso salía la sonata, pero ya ves, en el fondo no nos encontrábamos”⁶²², y sin embargo “la única posibilidad de encuentro estaba en que Horacio la matara en el amor, donde ella podía conseguir encontrarse con él, en el cielo de los cuartos de hotel se enfrentaban iguales y

⁶¹⁶ Jones, Julie. *A common place: the representation of Paris in spanish american fiction*. Londres: Associated University Press, 1998, p. 33.

⁶¹⁷ “Ah, déjame entrar, déjame ver algún día como ven tus ojos” Vid. Cortázar, *Rayuela* (1991), p.88.

⁶¹⁸ Cortázar, *Salvo el crepúsculo* (1996), p. 24.

⁶¹⁹ Así la define Cortázar. Andrade y Cortázar, op. cit., p. 11.

⁶²⁰ *Ibíd.* p. 10.

⁶²¹ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 17.

⁶²² *Ibíd.* p. 83.

desnudos y allí podía consumarse la resurrección del fénix⁶²³. Poseer a la Maga es poseer el centro, poseer la ciudad, incendiarla desde el fénix, llegar al núcleo del tiempo y del mandala.

Para ello, nos dice Cortázar:

todo está en invertir la fórmula, alterar la posición de los platillos en la balanza [...] lo que nosotros buscamos discursivamente, filosóficamente, se resuelve para el oriental en una especie de salto. La iluminación del monje zen o del maestro del Vedanta es el relámpago que lo desgaja de sí mismo y lo sitúa en un plano a partir del cual todo es liberación [...] por un camino que no es el racional, han tocado fondo⁶²⁴.

Para Cortázar, el camino no racional hacia la revelación, pasa por realizar la subversión del centro para llegar al verdadero centro.

II. PARÍS DESDE LA INTUICIÓN PURA: EL CRIPTOGRAMA

*Il se peut que la vie demande à être déchiffrée
comme un cryptogramme.
Breton, Nadja*

Llegados a este punto del capítulo, la pregunta es ¿cómo se subvierte el centro? ¿Es posible llegar, desde el punto neurálgico de la cultura occidental que es París, a la suprarrealidad del otro lado?

II.1. Subvertir el orden lógico

Sólo desde la concepción surrealista de los elementos de la ciudad, desde la visión poética pura, podremos ver la silueta que ha de ser revelada en el incendio. Como señala Hoyos Gómez: “La vivencia *azarosa* o *i-lógica* del orden actual lleva a la obtención de un orden nuevo⁶²⁵. La ciudad no se da fácilmente al visitante, necesariamente tiene que ser mediante una actividad dinámica como podremos comprenderla, es decir, hemos de observar sus signos (las calles, los puentes, los pasajes) de una manera sólo comprendida en la estética surrealista para ver esa otra realidad.

Hoyos Gómez afirma que el tránsito del laberinto permite al poeta subvertir el orden lógico y occidental y acercarse a la perspectiva patafísica. No olvidemos que los surrealistas trasladan la transgresión gramatical de sus ejercicios de escritura automática al espacio urbano; por tanto, el intento de salirse de las leyes sintácticas establecidas en una escritura lógica y racional se transforma en una visión de la ciudad que, de igual modo, pretende

⁶²³ *Ibíd.* p. 33.

⁶²⁴ Harss, *op. cit.*, p. 268.

⁶²⁵ Hoyos Gómez (2007), p. 99.

subvertir las coordenadas; una ruptura paralela a la que supone la escritura de *Rayuela* en el plano literario.

De esta manera, es posible trascender las convenciones que no permiten una visión artística, y llegar a la poesía que conforman los elementos de la ciudad que, como en el soneto de Baudelaire (“Correspondencias”), generan una armonía y una constelación diferente, invisible a los ojos de alguien que se halle fuera de un estado de intuición pura.

Se trata de dibujar la ciudad a través de la escritura automática, en el trance que permite penetrar en el tiempo mítico de París en el que se hacen patentes el azar objetivo, los sincronismos, los espacios fuera del espacio, el constante pasaje que es París. La ciudad se transforma, entonces, en un “bosque” de símbolos en el que la alegoría es la mejor derivación de la correspondencia⁶²⁶. Así, mientras Haussman renueva el plano de la ciudad a mitad de siglo XIX, destruyendo lo viejo para crear lo nuevo, la mirada poética del *flâneur* o del paseante destruye lo nuevo para convertir en alegoría cada elemento de la ciudad, como expresan los últimos versos del poema “El cisne”, de Baudelaire:

Paris change! Mais rien dans ma mélancholie
N’a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs
vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie
Et mes chœurs souvenirs sont plus lourds que des rocs⁶²⁷.

Los surrealistas recogen la tradición de la *promenade*, y la llevan hasta su extremo poético atribuyendo simbolismos a los diferentes elementos de París a través de su asociación con imágenes poéticas⁶²⁸, oníricas o inconscientes en sus poemas, narraciones de sueños o mediante los ejercicios automáticos⁶²⁹, lo cual genera una topografía urbana del subconsciente que, durante las *quêtes* (la búsqueda a través de la *promenade* por la urbe parisina), contribuye a la sinestesia y a la creación de una “mitología espontánea” en la ciudad. Afirma Bancquart que la ciudad permite la proyección de los deseos y es expresión del inconsciente colectivo. No traza una frontera fija entre lógica e irracionalidad.

Julie Jones coincide con Jean Franco en que *Rayuela* muestra, fundamentalmente, “una visión literaria de la ciudad filtrada a través de los surrealistas”⁶³⁰. Carlos Fuentes, por su parte, distingue en *Rayuela* una “filiación patafísica, un anclaje en la extrema iluminación surrealista, un perturbado diálogo entre las esfinges bretonianas del humor

⁶²⁶ El París de la escritura de Baudelaire es un “escenario alegórico” que invita a la mirada poética a encontrar las correspondencias entre lo visible y lo invisible. Vid. Hoyos Gómez (2010), p. 120.

⁶²⁷ Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 342.

⁶²⁸ Véanse los poemas de Breton en los que la torre de Saint-Jacques es como un girasol, o las ventanas, en la plaza Porte-Manteau son rodajas de limón, etc. Breton (1978), pp. 81 y 99.

⁶²⁹ Cuestionarios en los que se realizan preguntas sobre diferentes elementos de la ciudad de París, que dan rienda suelta a las asociaciones surrealistas de la imaginación del entrevistado. Así una de las torres de la catedral de Notre-Dame podría ser de sangre o de espuma y la función del edificio también es transformada a tenor de lo que imagina el surrealista. Véase, en particular, el ejercicio de marzo de 1933, con la entrevista de Éluard a Breton y Péret. En Bancquart, op. cit., pp. 69-71.

⁶³⁰ Jones, op. cit. p. 27.

y el azar”⁶³¹. Jaime Concha habla de una organicidad que “mezcla dadaísmo, surrealismo y existencialismo”⁶³², y, desde el punto de vista de Graciela Montaldo, la frase final de la novela *Nadja* (1928), “la belleza será convulsiva o no será”, es retomada en *Rayuela* “no como cita sino como propósito estético que la novela quiere poner en escena”⁶³³.

Ya hemos visto, a través de nuestra incursión en la teoría del túnel, que Cortázar otorga una enorme importancia al surrealismo como “cosmovisión y empresa de conquista de la realidad que es la realidad cierta, en vez de la otra de cartón piedra”⁶³⁴, y como humanismo que potencia la búsqueda hasta sus consecuencias últimas. Entendido así el surrealismo, más que como una influencia literaria directa, Cortázar precisa:

Lo que hubo, cuando yo conocí el surrealismo en Buenos Aires, en los años cuarenta, cuando leí a todos los surrealistas franceses que llegaban a la Argentina en ese momento, fue el descubrimiento de una serie de rupturas que me parecieron extraordinarias. Es decir, que lo que vi en el surrealismo fue esa tentativa de demolición de una serie de cáscaras, de una serie de sepulcros blanqueados, de una serie de estructuras ya podridas, que se venían abajo y que la literatura oficial seguía manteniendo⁶³⁵.

A partir de su traslado a París, Cortázar tiene la oportunidad de conocer mejor a algunos de los autores surrealistas a los que admira: vinculado desde un principio a los discípulos de Jarry, señala Shafer, estrecha lazos con Raymond Quenau y Boris Vian, y su “amor por el surrealismo” se “redobra” por el conocimiento directo de Aragon y René Char. Para Shafer, “no es posible comprender a Cortázar desvinculándolo de todos esos estímulos, de esos lazos, de esos cariños”⁶³⁶.

De hecho, el Oliveira de *Rayuela* se define a sí mismo como un argentino afrancesado “con en la memoria todo el surrealismo, con en la pelvis el signo de Antonin Artaud, con en las orejas las Ionisations de Edgar Varèse”⁶³⁷.

En opinión de Hoyos Gómez, lo que consigue Cortázar cuando escribe *Rayuela* es tender un puente hermenéutico entre las poéticas europeas y las latinoamericanas respecto a la configuración de un espacio urbano, remitiéndose a su vez al movimiento surrealista y a la tradición noctámbula de la cual este se nutre.

Para Jones,

⁶³¹ Fuentes, Carlos. “*Rayuela*, la novela como caja de Pandora”. En *Rayuela* (1991), p. 705.

⁶³² Concha, Ibid. p. 743.

⁶³³ Montalbo, Graciela. “Destinos y recepción”. Ibid. p. 594.

⁶³⁴ Cortázar, Julio, “Muerte de Antonin Artaud” (1948). En *Obra crítica / VI* (2006), p. 201.

⁶³⁵ Programa *Esbozos*.

⁶³⁶ Shafer, José P., op. cit., p. 131.

⁶³⁷ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 85.

if *Scènes de la vie bohème* is, for the Spanish American modernists, the standard by which their experience of Paris is to be measured, for Cortázar the Golden Age of the city is the early twentieth-century period of artistic experimentation which culminated in surrealism⁶³⁸.

Pero, tal vez, quien mejor resume el camino común es Alazraki, al afirmar que “aquello que más profundamente une a Cortázar al surrealismo es su creencia en la posibilidad de la poesía de cambiar la vida”⁶³⁹.

Los textos más importantes, los que mayor constancia dejan de su filiación con el surrealismo en este sentido, los escribe Cortázar entre 1947 y 1949, siendo fundamentales los ensayos incluidos en su *Teoría del túnel*, que ya hemos visto, y, en un segundo lugar, “Muerte de Antonin Artaud” (*Sur*, mayo de 1948), “Irracionalismo y eficacia” (*Realidad*, no.6, agosto-diciembre, 1949), “Un cadáver viviente” (*Realidad*, 1949) y, por supuesto, *Los Reyes* (1949).

No es nuestra intención centrarnos en todas las relaciones temáticas que pueden establecerse entre la obra cortazariana y el surrealismo, sino tener en cuenta sólo aquellas que nos permitan entender la construcción de la imagen de París.

Siguiendo este propósito, la obra *Los Reyes*, escrita en 1949, nos da algunas claves importantes sobre el camino que el escritor iniciaba en el terreno surrealista ya que esta obra dramática está escrita desde la subversión del sentido original de un mito, permitiendo que sea la voz del minotauro transmutado en héroe, la que cobra el protagonismo poético.

El minotauro, que no es otra cosa que “la verdad temida pero a la vez buscada, la voz del poeta”⁶⁴⁰, nos proporciona, además, el esbozo de la filiación mítica entre el poeta y la mujer (minotauro-Ariana⁶⁴¹) que se reproducirá en *Rayuela* con Oliveira y la Maga, aunque en un sentido distinto. Pero, sobre todo, hallamos un importante enlace con el surrealismo en la figura del minotauro⁶⁴², ya que, como explica Ottinger:

Minotaure est le gardien, le détenteur des secrets du labyrinthe. Il est l’incarnation des puissances de la démesure, de cette bestialité que la culture grecque n’a cessé de vouloir juguler. Pour ces valeurs mêmes dont l’histoire a figé le sens, Minotaure est devenu l’emblème du surréalisme, son allié le plus sûr dans son combat contre les excès du rationalisme⁶⁴³.

⁶³⁸ Jones, op. cit., p. 27.

⁶³⁹ Alazraki, Jaime. “Cortázar antes de Cortázar”. En *Rayuela* (1991), p. 579.

⁶⁴⁰ Hoyos Gómez (2010), p. 315.

⁶⁴¹ Mantengo el nombre “Ariana” que utiliza Cortázar en *Los Reyes*, en lugar del original del mito, Ariadna.

⁶⁴² La publicación de la revista *Minotauro*, heredera de la más antigua *Documentos*, marca, para Ottinger, “la entrada del surrealismo en su edad mitológica”. Vid. Ottinger, Didier. *Surréalisme et mythologie moderne: les voix du labyrinthe d’Ariane à Fantômas*. París: Gallimard, 2002, pp. 49 y 47-51.

⁶⁴³ Ottinger, op. cit., p. 47.

El minotauro es el guardián del secreto poético del laberinto, es la desmesura ante la medida racional, y, para Cortázar, el ser ante la totalidad, el espacio libre al que amenaza el orden establecido. Su mitificación es el resultado de la nueva visión del paseante, establecida por la poesía surrealista, haciendo de París el núcleo de la interioridad psíquica. Como señala Hoyos Gómez, “al surrealista no le interesa tanto la historia de la Porte Saint-Denis, de la Tour Saint-Jacques, del Pont Neuf o de la misma Place Dauphine, como la historia interior que se nutre mediante la compenetración con aquello que resucita el espíritu y otorga libertad absoluta al yo”⁶⁴⁴. Es decir, que la imaginación, el subconsciente, el estado de genialidad libre que Breton otorga al personaje de Nadja y que implica una subversión de las normas, forma parte de esa constitución del minotauro como nueva visión (a contracorriente) de la realidad y como la fisura necesaria, el centro ígneo, representación del fluido cósmico heracliteano que impide la cerrazón de la estructura en un cuadrado.



Por todo ello, aunque no sería acertado definir a Cortázar como escritor surrealista, podemos afirmar, partiendo de su concepto del surrealismo como cosmovisión, que la penetración en París-laberinto desde el *flâneur*, desde el perseguidor, desde el poeta-minotauro, comparte con el surrealismo ese deseo de incendio y de acceso:

Cada vez que paseo por París, solo, sobre todo de noche, sé muy bien que no soy el mismo que, durante el día, lleva una vida común y corriente. No quiero hacer romanticismo barato. No quiero hablar de estados alterados. Pero es evidente que ese hecho de ponerme a caminar por una ciudad como París durante la noche me sitúa respecto a la ciudad y sitúa la ciudad respecto a mí, en una relación que a los surrealistas les gusta llamar “privilegiada”. Es decir, que en ese preciso momento se producen el pasaje, el puente, la ósmosis, los signos.

Y todo esto es lo que generó, en gran parte, lo que yo he escrito en forma de novelas o de relatos [...] Caminar por París –y por eso califico a París como ciudad mítica– significa avanzar hacia mí⁶⁴⁵.

II.2. El laberinto interior: correspondencias

Como veíamos, el diálogo constante entre el inconsciente del *promeneur* y las distintas conexiones que establece con el espacio que recorre hacen de París un espacio interior. En efecto, desde esta mirada que busca la surrealidad, que no se queda a las puertas sino que

⁶⁴⁴ Hoyos Gómez (2010), p. 36.

⁶⁴⁵ Herráez (2003), pp. 150 y 151.

quiere trascender lo cotidiano, el recorrido que conduce a las profundidades de la ciudad también llega a las del hombre:

La grande ville a la complexité nécessaire pour contenir en elle les différents niveaux d'explication d'un homme [...] Il était légitime que les surréalistes espèrent fonder, sur la relation de l'homme avec elle, cette nouvelle lucidité qui permettrait à tous de se posséder entièrement⁶⁴⁶.

El escritor se transforma en poeta frente a la ciudad recorrida, que es “un objeto poético” sólo alcanzable, precisa Filer, cuando se la escala desde el sueño o el recuerdo, cuando se la posee con las armas de la imaginación y del mito, y, en medio del caos, trata de reconocer las correspondencias⁶⁴⁷ de las que hablara Baudelaire en su soneto homónimo. “Correspondencias profundas –dice Cortázar– entre piedra y palabra, entre masa urbana y repertorio mental”⁶⁴⁸, reconociendo, en la línea heracliteana, que la armonía oculta vale más que la visible. En palabras de Foucault:

El poeta es aquel que, más allá de las diferencias cotidianas y previstas, encuentra los parentescos ocultos de las cosas, sus similitudes dispersas. Sobre los signos establecidos y a pesar de ellos, él entiende otro discurso más profundo, que recuerda el tiempo en el que las palabras centelleaban en la semejanza universal de las cosas: la Soberanía de lo Mismo, tan difícil de enunciar, borra en su lenguaje la distinción de los signos⁶⁴⁹.

De este modo, el espacio de la urbe, como receptáculo de esa semejanza universal, retorno a la unidad primigenia, encarna y, a la vez, instala esa libertad en el espíritu del poeta. Como explica Bancquart, París es la proyección del yo del poeta y de la civilización moderna, donde todas las imágenes del inconsciente son admitidas, prestándose a una escritura metafórica que abarca en diversos niveles la realidad y la surrealidad.

Por eso el surrealismo, desde sus inicios, muestra la tentativa de integrar en un sistema completo y combinado voluntariamente, las imágenes de las profundidades que revelarían todos los intentos de automatismo en la ciudad. El escritor intenta decodificar París, poseer su secreto, “incendiarla” para descubrir su verdad, de modo que París se convierte, desde la perspectiva de la literatura surrealista, en el lugar en el que el escritor se desdobra y proyecta sus fantasmas⁶⁵⁰, el lugar en el que pretende acceder a la inmortalidad. Y la

⁶⁴⁶ Así lo señala Bancquart, op. cit., p. 80.

⁶⁴⁷ “Todo se responde, pensaron, con un siglo de intervalo Jai Sing y Baudelaire, desde el mirador de la más alta torre el sultán debió buscar el sistema, la red cifrada que le diera las claves del contacto”. Cortázar, Julio. *Prosa del observatorio* (1971). Barcelona: Lumen, 1999, p. 19.

⁶⁴⁸ Andrade y Cortázar, op. cit., p. 9.

⁶⁴⁹ Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas* (1966). Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005, p. 56.

⁶⁵⁰ Paris est trop la projection des phantasmes de l'écrivain pour ne pas être ressenti lui-même comme mortel promis a une disparition qui le laissera. Bancquart, op. cit., p. 60.

noche⁶⁵¹, aliada de los surrealistas, se revela como el espacio idóneo para este desdoble, pues es la “liberadora” (tal como la entiende Aragon en *Le paysan de Paris*), que traza la doble figura de la revolución y del amor, que desnuda la profundidad de la urbe y descubre la luz verdadera, submarina, elemento alucinatorio.

La exploración de la ciudad interior y de la noche como mirada interior es otra subversión de la realidad, celebrada, precisamente, en la revista *Minotaure* con publicaciones como “Nuit du Tournesol”, de Breton, o las fotografías de “Paris la Nuit” de Brassai. Como indica Ottinger, la noche es un “antimundo”, una llave, un túnel que servirá para llegar a otras latitudes más en consonancia con el ser poético: “Nous sommes quelques hommes qui proclamons que la vie, telle que la civilisation occidentale l’a faite, n’a plus de raison d’exister, qu’il est temps de s’enfoncer dans la nuit intérieure afin de trouver une nouvelle et profonde raison d’être”⁶⁵².

En el contexto social represivo de su época, los surrealistas proceden a una búsqueda de la liberación en la que el psicoanálisis es una técnica fundamental a través de la cual se manifiesta esa parte encerrada que se identifica con el minotauro, y a la que muchas veces se considera un desdoble del consciente en subconsciente; el reverso del día, la mirada interior, la noche. De la fascinación por el misterio de la noche *liberatrice* y su pasaje hacia la subversión, nacerá la adhesión surrealista hacia el personaje literario Fantômas⁶⁵³, creación de Souvestre y Allain, cuya primera edición nos remite a 1911.

Como afirma Baena, “la nocturnidad tiene una existencia simbólica regida por el régimen de la antítesis”⁶⁵⁴. Si la noche es un antimundo, ha de tener su antihéroe, por ello Ottinger compara esta figura del bandido Fantômas, adoptada por la mitología surrealista, con la del minotauro, espejo del pensamiento que Hoyos Gómez denomina “a contracorriente de lo racional”: “Le labyrinthe parisien héberge un Minotaure en smoking. Il a pour nom Fantômas”⁶⁵⁵. Para Ottinger, Breton, en su obra *Nadja*, une la existencia a la imagen de un laberinto en el que sólo la sagacidad de un Fantômas podrá revelar la salida.

Cortázar recoge el testigo de la mitificación del espíritu nocturno parisino y de su desdoble fantasmal⁶⁵⁶ cuando escribe *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, libro cómic, en el que hallamos, de nuevo, una subversión del esquema usual: el bandido es el

⁶⁵¹ Los surrealistas recogen, sobre todo a partir de *Les Nuits d’octobre* de Nerval (escrita en 1850), una tradición literaria noctámbula, ya iniciada por Eugène Sue o Rétif de la Bretonne (vid. bibliografía), en la que la noche revela el aspecto oculto de la ciudad y se convierte en un “espacio de legibilidad a merced del azar y el orden que ella misma insta”. Hoyos Gómez (2010), p. 73.

⁶⁵² Ottinger, op. cit., p. 23.

⁶⁵³ El personaje de Fantômas fue reivindicado por las vanguardias parisinas como elemento de la cultura popular asimilado por las nuevas corrientes artísticas (Vid. Fauchereau, Serge, “El París de las vanguardias”, *Lars* nº 4, 2006, pp. 9-11).

⁶⁵⁴ Baena (2010), p. 94.

⁶⁵⁵ Ottinger, op. cit., p. 30.

⁶⁵⁶ Cortázar escribe en su texto para Buenos Aires: “una ciudad es también un fantasma que sólo la ingenuidad del habitante cree domesticable y próximo; apenas unos pocos saben del mecanismo interior que hace caer las fachadas y da acceso, por oscuros pasajes, a sus últimos reductos”. Vid. D’Amico, Facio y Cortázar, op. cit. p. 46.

héroe que lucha, en este caso, contra la opresión de los intereses totalitarios, desempeñando el mismo papel que el minotauro de *Los Reyes*. En ambos casos, el minotauro haría las veces de inconformista, del “tunelador” que socava los cimientos de una sociedad que debe renacer; representa la resistencia del ser frente al gran mecano, el verso frente al hormigón.

Así, podemos decir que la noche cortazariana está revestida del aura mágica y liberadora surrealista. Para Cortázar, la noche es pasaje, y sólo “a media noche, cuando no hay nadie”, existe ese sentimiento de “misterio”, de inminencia de “algo que puede manifestarse” en una situación que “no tiene nada que ver con las categorías lógicas y los hechos ordinarios”⁶⁵⁷. En la introducción a su libro de poemas *Salvo el crepúsculo* (1984), Cortázar afirmará: “Todo vino siempre de la noche, background inescapable, madre de mis criaturas diurnas. Mi solo psicoanálisis posible debería cumplirse en la oscuridad”⁶⁵⁸. Porque, cuando se sale a vagar de noche, “si la noche y la respiración y el pensar enlazan esas mallas que tanta definición separa, puede ocurrir que entremos en los parques de Jaipur o de Delhi, o que en el corazón de Saint-Germain-des-Prés alcancemos a rozar otro posible perfil del hombre”⁶⁵⁹.

De este modo, en *Rayuela*, Oliveira y la Maga caminan “por un París fabuloso dejándose llevar por los signos de la noche”⁶⁶⁰. En este sentido, París es asociado a un camino de revelación atravesado de significaciones mágicas, donde pueden ocurrir encuentros sorprendentes, experiencias nacidas del inconsciente, más que de la razón. París está “poblado de fantasmas para quien sabe provocar el azar objetivo”⁶⁶¹, nos recuerda Bancquart.

II.3. La mujer palimpsesto: los polos de París

Aunque el vínculo entre *Rayuela* y *Nadja* viene ya dado por la primera frase de ambos libros (que determina el inicio de la búsqueda): “¿Encontraría a la Maga?” y “¿Quién soy yo?”, respectivamente, el mayor nexo entre las dos novelas reside –más que en la concepción surrealista de la ciudad-cryptograma, y de la búsqueda– en la idea de la mujer como encarnación de esa subversión y de ese secreto, siendo, a la vez, guía y personificación del espíritu oculto de la ciudad. La Maga es, para Oliveira, la llave de la visión automática, subconsciente, ilógica. Como señala Jones:

La Maga (the magician) is modeled fairly closely on Nadja who was actually a real woman. Elsewhere, Breton describes the surrealist heroine as a magician. Both women come from outside Paris and from poor backgrounds. Both have had various lovers and each has an illegitimate child who lives in the country and whom she adores. Nadja sometimes has her hair done so as to imitate Melusina or dresses to imitate Madame de la Chreuvreuse; La Maga tries to copy the hairdo of Eleanor of

⁶⁵⁷ Bauer, Tristán. Película *Cortázar*. Argentina, 1994.

⁶⁵⁸ Cortázar, *Salvo el crepúsculo* (1996), p. 18.

⁶⁵⁹ Así lo define Cortázar en su *Prosa del observatorio* (1999), pp. 57-59.

⁶⁶⁰ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 26.

⁶⁶¹ Bancquart, op. cit., p. 113.

Aquitaine. Both are known by nicknames. Each disappears mysteriously from the work –Nadja into a mental asylum, La Maga either to parts unknown or into the Seine (Nadja too speaks to the possibility of suicide)⁶⁶².

Para Jones, el París fabuloso que la Maga le abre a Oliveira, está en clara conexión con la visión de París elaborada por Breton a través de Nadja. Del mismo modo que Nadja le muestra a Breton los senderos ocultos e intuye las conexiones secretas, la Maga le da a Oliveira “lecciones sobre la manera de mirar y de ver. Lecciones que ella no sospechaba, solamente su manera de pararse de golpe en la calle para espiar un zaguán donde no había nada, pero más allá un vislumbre verde, un resplandor”⁶⁶³.

El hecho de que Cortázar utilice la imagen del “vislumbre verde”, para referirse a eso que está pero no está y que subraya un acceso, nos remite a una metáfora desarrollada a partir de una epifanía infantil del escritor: en el texto “Un sueño realizado”. Cortázar habla, en este texto, de una novela llamada *El rayo verde*, donde Julio Verne le descubre, siendo él un niño, que, si miramos fijamente una puesta de sol en un horizonte marino, al hundirse el último segmento rojo de sol, veremos surgir un “instantáneo y prodigioso rayo verde”. Para Cortázar, este rayo adquiere la entidad simbólica de “fusión alquímica, solución heracliteana de elementos”⁶⁶⁴, y se convertiría, con los años, en una metáfora comparable a la de la urna de John Keats o la flor azul de Novalis: “mucho de lo que defiende y que otros creen quimérico, está ahí en un horizonte de tiempo futuro, y otros ojos lo verán también un día”⁶⁶⁵.

De nuevo, aquí tenemos una referencia a la revelación, al satori del budismo zen (el relámpago o iluminación instantánea del monje Zen) o al samadhi del vedanta, ya que el simbolismo del rayo remite a un “instante paradójico que suspende la duración y proyecta al monje budista hacia un presente eterno”⁶⁶⁶. Por otro lado, la luz verde es, como recuerda Henriksen, símbolo de la iniciación espiritual y del funcionamiento de la sensibilidad y también emanación del centro. En un momento dado, en *Rayuela*, el resplandor verde de las velas que alumbran la reunión del grupo se refleja, significativamente, en los ojos de la Maga, y es Gregorovius quien se encarga de establecer el vínculo simbólico: “esa luz es tan de usted, es algo que viene y va, que se mueve todo el tiempo”⁶⁶⁷.

La diferencia entre las figuras femeninas de la Maga y Nadja, reside en que, mientras la segunda es sólo una intercesora para Breton –un puente hacia la iluminación–, la primera es humanizada, en *Rayuela*, a través del factor sexual que alude, al mismo tiempo, a la necesidad de penetrar en el otro lado, reclamo de derecho de tierra. De este modo, y como señala Sosnowski, “el sexo es una parte esencial de cualquier intento de alcanzar la presencia

⁶⁶² Jones, op. cit., p. 28.

⁶⁶³ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 27.

⁶⁶⁴ “Un sueño realizado”. En *Papeles inesperados* (2010), p. 200.

⁶⁶⁵ *Ibíd.* p. 201.

⁶⁶⁶ Eliade (1974), p. 89.

⁶⁶⁷ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 44.

plena”⁶⁶⁸. Cortázar corrobora este matiz sensual al afirmar: “mi relación con París, yo creo que ha sido siempre una relación erótica... Yo creo que París es la mujer de mi vida”⁶⁶⁹.

Para Vargas Llosa, Cortázar “sentía que París había dado a su vida algo profundo e impagable, una percepción de lo mejor de la experiencia humana, cierto sentido tangible de la belleza”⁶⁷⁰. En el mismo texto, Vargas Llosa nos traslada una afirmación del escritor argentino: “así como uno elige a una mujer y es elegido o no por ella, pasa con las ciudades. Nosotros elegimos París y París nos eligió”⁶⁷¹.

El intento de penetrar en la ciudad y decodificarla está directamente conectado con la concepción simbolista del mundo como misterio por descifrar, donde el poeta debe encontrar las correspondencias ocultas que unen los objetos sensibles. Al hacerlo, accede al nivel de las figuras: “el problema no consiste solamente en reemplazar toda una serie de imágenes del mundo, sino, como dice Morelli, en ir más allá de las imágenes mismas, ingresar al orden de las puras coordenadas. Aquí es donde intervienen las *figuras*”⁶⁷², asegura Cortázar.

El papel de las mujeres, en este sentido, es fundamental ya que son figuras dentro de la gran figura⁶⁷³: fragmentos semánticos entre los que se desplaza Oliveira porque, como señala Benjamin, “ante el *flâneur* la ciudad se separa nítidamente en sus polos dialécticos”⁶⁷⁴. Por otro lado, en la novela, Morelli se refiere a las figuras como “mujeres mentales”⁶⁷⁵. Recordemos que, para dar la vuelta al calidoscopio (subversión del centro), hacen falta Emmanuèle, la Maga, París, Pola... Cortázar incluye a París con las mujeres, y no menciona ningún nombre masculino excepto el de Rocamadour que es una extensión del código Maga.

En la literatura surrealista encontramos diversos personajes femeninos que actúan como guías de la aventura de la existencia. Guías de lo imaginario en relación con lo concreto (como en el caso de *Le Paysan de Paris* –véase la sirena) o, de la iniciación y el acceso a lo atemporal (caso de *Nadja*), pero, como hemos visto, la mujer no es sólo una guía de París y sus posibilidades ocultas, ella *es* París. La mujer París es una suma de polos dialécticos que son representados por las mujeres del libro. Son ellas, palimpsestos humanos, las que van a guiarnos⁶⁷⁶ a través del criptograma:

⁶⁶⁸ Sosnowski (1973), p. 30.

⁶⁶⁹ Programa *Esbozos*.

⁶⁷⁰ Vargas Llosa (1993), p. 258.

⁶⁷¹ Ídem.

⁶⁷² Harss, op. cit., p. 288.

⁶⁷³ Sostiene Cortés, que “la Maga de Cortázar es una muñeca dentro de otra muñeca rusa (la Maga dentro de París)”. Vid. Cortés García, Francisco, op. cit., p. 165.

⁶⁷⁴ Benjamin, (2005), p. 872.

⁶⁷⁵ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 460.

⁶⁷⁶ Oliveira piensa que Talita (doble de la Maga) “da la impresión de andar llevando una vela encendida en la mano, mostrando un camino”. *Ibíd.* p. 322.

Paris is a cryptogram in which the crisscross streets, the alleyways, the shopfronts, the store windows, the signs, the passersby, all hold the potential for revelation that may be facilitated by the presence of a certain kind of woman⁶⁷⁷.

Cortázar confiesa, en una entrevista sobre *Rayuela*, que “siempre es una de las figuras femeninas la que hace el pasaje o le muestra el pasaje a un hombre”⁶⁷⁸. La Maga tiene el mismo lenguaje que París, es la mujer-pasaje que se comunica con los gatos, portadores del secreto, la que se expresa con palabras “envueltas en eso que ella comprende y que no tiene nombre”⁶⁷⁹, desde ese código que Oliveira percibe como vedado para él y que su mente racional, a su pesar, traduce como desorden: sólo ella nada en ese río, porque

no necesita saber, como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga. Ese desorden que es su orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y el alma que le abre de par en par las verdaderas puertas. Su vida no es desorden más que para mí, enterrado en prejuicios que desprecio y respeto al mismo tiempo⁶⁸⁰.

Por eso, cuando Oliveira rompe su relación con la Maga, siente que “ya es como si no estuviera en París”⁶⁸¹. En este punto, la confrontación entre los papeles que desempeñan París y Buenos Aires en la novela puede hacer que entendamos mejor hasta qué punto París funciona como código y es, verdaderamente, “el lado de allá”, el acceso:

Es un contacto de raíz profundamente mágica, de raíz poética, que hizo que yo viera en París una ciudad de elección, una ciudad en la que sin renunciar a la ciudad de toda mi vida anterior que es Buenos Aires, y que es una ciudad igualmente mágica, me dio, sin embargo, una especie de reverso de la medalla, me dio todo un mundo que no es concebible en la Argentina y en Buenos Aires. Mi conexión con París fue, y eso se nota también en mucho de lo que he escrito, por un lado una vinculación poética y por el otro, una vinculación metafísica, y en ese sentido sí, hay un cierto descubrimiento de esencias que yo hice aquí y que no había hecho en ningún otro lado⁶⁸².

En Buenos Aires, comienza una reflexión interior para el personaje de Oliveira, un proceso de condensación de la experiencia reveladora parisina. En opinión de Montaldo,

hay en Cortázar una fascinación por las representaciones urbanas, y París es el lugar elegido para los recorridos. Esta ciudad que tiene una larguísima tradición en la literatura (y obviamente en la historia) de Francia, es afín a la experiencia estética que la novela propone, mientras que Buenos Aires es menos una topología que un

⁶⁷⁷ Así define el París de *Nadja* y *Rayuela*, Jones, op. cit., p. 29.

⁶⁷⁸ Picón Garfield, Evelyn. “Cortázar por Cortázar”. En *Rayuela* (1991), p. 786.

⁶⁷⁹ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 87.

⁶⁸⁰ *Ibíd.* pp. 87-88.

⁶⁸¹ *Ibíd.* p. 103.

⁶⁸² Es una de las declaraciones de Cortázar en el programa ya citado, *Esbozos*.

habla, es una entonación y una experiencia de comunidad urbana, no están los exteriores sino los interiores⁶⁸³.

París tiene, como hemos visto, el carácter de núcleo del relato occidental, palimpsesto conformado por narraciones previas y presto a incorporar nuevas historias, nuevas revelaciones de los prismas que la estructuran (descubrimientos de fragmentos del secreto), mientras que Buenos Aires, precisa Jones, es “*excéntrica* en términos de civilización”⁶⁸⁴:

Julio Cortázar treats the city as a palimpsest and Oliveira’s experience as a reading of prior texts. This strategy enables him to subvert the clichés so often associated with the Latin American view of Paris by encompassing them in his own work, and it provides a target for his criticism of a logocentric discourse⁶⁸⁵.

La ciudad ideal, es, según la interpretación de Jones, un “estado mental”, anhelo de las aspiraciones antropofánicas de Cortázar, y está “unida a París, a las calles de París, específicamente, no a las de Buenos Aires”⁶⁸⁶. En la misma línea, Carlos Fuentes se muestra más radical en esta diferenciación, y le otorga a París la consideración de “modelo original”, el centro literario donde debe ocurrir la epifanía:

la Odisea de Oliveira lo lleva de París, el modelo original, a Buenos Aires, la patria falsa, la cueva en la que se reflejan las sombras del ser. La realidad de la Argentina es una ficción, la autenticidad de la Argentina es su falta de autenticidad, la esencia nacional de la Argentina es la imitación europea: la ciudad de oro, la isla feliz, no es más que la sombra de un sueño de fundación⁶⁸⁷.

Así, París funciona, en *Rayuela*, como un “constructo verbal”⁶⁸⁸ en el que las mujeres son textos del criptograma, ángulos del prisma: cada una de ellas representa un polo dialéctico que se abre, durante un espacio de tiempo, ante el *flâneur* Oliveira, para mostrar un camino. De este modo, Pola, cuyo nombre Horacio distorsiona, para más señas, hasta el explícito calificativo de “polo de París”⁶⁸⁹ representa, en palabras de Jones,

the liberal bourgeois experience of Paris. Her neat attractive apartment stands in sharp contrast to the Bohemian quarters that La Maga inhabits. Stricken with cancer, she is part of a diseased social order that, like the chalk drawings, appears fragile but is paradoxically resistant to change⁶⁹⁰.

⁶⁸³ Montaldo, Graciela “Contextos de producción”. En *Rayuela* (1991), p. 584.

⁶⁸⁴ Ídem.

⁶⁸⁵ Ídem.

⁶⁸⁶ *Ibid.* p. 33.

⁶⁸⁷ Fuentes (1991), p. 704.

⁶⁸⁸ Jones, op. cit., p. 25.

⁶⁸⁹ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 349.

⁶⁹⁰ Jones, op. cit., p. 34.

Como señala Cristóbal Pera, “la identificación de la ciudad/mujer con la enfermedad se concreta en la metáfora del cáncer”⁶⁹¹. En este caso, la clase social burguesa es presentada como un estrato enfermo, en cuanto que, su aparente equilibrio racional empieza a quebrarse desde el vacío en el que se sostiene; las fórmulas convencionales en las que se apoya, no sirven.

Para Oliveira “fracasar en Pola era la repetición de inúmeros fracasos, un juego que se pierde al final pero que ha sido bello jugar, mientras que de la Maga empezaba a salirse resentido”⁶⁹². Así, el buscador del laberinto, deja constancia de su desarraigo en el París muriente de Pola, pero también de su imposibilidad para acceder al “París fabuloso” que representa la Maga. Tampoco puede quedarse encallado en Berthe Trépat cuyo nombre se asemeja a *trépas* (óbito, tránsito, muerte) y que representa, en palabras de Jones, a los artistas, la Bohemia, la clase media y los empobrecidos.

Podemos afirmar que Pola es a la Maga, en *Rayuela*, lo que Francine a Ludmilla en *Libro de Manuel* (1973), la confrontación de la racionalidad con la intuición poética. Por esta misma razón, existe un vínculo entre la Maga y Pola, y entre Pola y la *clocharde* Emmanuèle que introduce a Oliveira en el “submundo, región del crimen y la destitución, un necesario corolario del París de Pola”⁶⁹³. El círculo se cierra cuando la Maga se compara con Emmanuèle, diciendo “soy como ella”⁶⁹⁴. Los diferentes polos, unidos en sus extremos, conforman la síntesis.

II.3.1. París fetiche

Es, por otro lado, muy significativo que Oliveira conozca a todas estas mujeres en localizaciones exteriores de París, como nacidas del espacio urbano de la ciudad. De hecho, Jones las define metafóricamente como “objetos encontrados”⁶⁹⁵. En este sentido, advertimos una clara relación de la mujer con el misterio del fetiche⁶⁹⁶, puesto que el anhelo balzaquiano de penetrar en el fetiche (en el constructo mítico constituido de leyendas, también podríamos decir) para, en el mismo instante en que se accede a su fondo (hallando la verdad, el verdadero sentido), escapar de él, es paralelo al deseo de Oliveira de penetrar en el secreto para escapar de la vacuidad y acceder al absoluto, a la verdad atemporal.

En medio de la multiplicidad de gentes, objetos de consumo, vitrinas, tiendas, cafés, surge la necesidad de descifrar el espíritu de la ciudad bajo su caos de formas. El *flâneur*, perdido en la modernidad, ha de juntar los pedazos del puzzle, y, en consecuencia, hay actividades que cobran un carácter metafórico y ritual, por ejemplo, el hecho de recoger

⁶⁹¹ En algunas ocasiones los escritores latinoamericanos modernistas vinculaban la ciudad con la enfermedad, confrontándola con el ámbito natural. Pera, op. cit., p. 180.

⁶⁹² Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 347.

⁶⁹³ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 35.

⁶⁹⁴ *Ibid.* p. 385.

⁶⁹⁵ Jones, op. cit., p. 35.

⁶⁹⁶ Profundizaremos en el sentido de este término en el capítulo siguiente, cuando hablemos de la muñeca.

objetos de la calle (como hace Oliveira en *Rayuela*) se convertirá en una actitud mitificada por los surrealistas⁶⁹⁷ como forma de recomposición y penetración en la dialéctica urbana.

En *Rayuela*, Morelli cita a Musil para referirse a la cualidad misteriosa de los objetos inanimados:

¿Cuáles son las cosas que me parecen extrañas? Las más triviales. Sobre todo, los objetos inanimados. ¿Qué es lo que parece extraño en ellos? Algo que no conozco [...] Produce en mí un efecto como si tratara de hablar. [...] Para mí el mundo está lleno de voces silenciosas⁶⁹⁸.

Benjamin define el bazar de objetos inanimados como “el último refugio del *flâneur*” que “erra por el laberinto del gran almacén, igual que lo hace por el laberinto de la ciudad”⁶⁹⁹, puesto que

el interior es el asilo donde se refugia el arte. El coleccionista demuestra ser el auténtico residente de este interior. La idealización de los objetos se convierte en su preocupación. Sobre él recae la condena de Sísifo de despojar a las cosas de su carácter de mercancía, tomando posesión de ellas. Pero él solamente puede concederles el valor del conocimiento, no el valor de uso. El coleccionista disfruta evocando un mundo que, no sólo está lejos y pasado sino que también es mejor; un mundo en el que sin duda los seres humanos no están mejor abastecidos de lo que lo están en el mundo real, pero en el que las cosas están liberadas del penoso trabajo de ser útiles⁷⁰⁰.

En este sentido, el comportamiento de Oliveira es el mismo de un coleccionista que, incluso, extrapola la idea del fetiche al terreno abstracto de los recuerdos y se dedica a la labor surrealista de recordar solamente “cosas inútiles”, las otras quedan desechadas: “el juego consistía en recobrar tan sólo lo insignificante, lo no ostentoso, lo perecido”⁷⁰¹. Con esta labor, realiza un homenaje a la metáfora de la vitrina que, como hemos visto, está relacionada con la posesión del espacio secreto y de la mujer. La vitrina es un muestrario de ese bazar de objetos inanimados, proyecciones del interior del poeta o del buscador. La vitrina se llena de “signos y promesas diferentes”⁷⁰² que hay que interpretar, o mejor, leer.

Así, Oliveira “permite a las mujeres guiarle mientras lee el texto de la ciudad a través de sus cuerpos”⁷⁰³. La *clocharde* Emmanuèle que viste con la basura de las calles y duerme

⁶⁹⁷ Ejemplo de ello es Paul Éluard que durante toda su vida coleccionó todo tipo de tarjetas postales y que a veces convertía sus viajes en una búsqueda implacable de las mismas. Vid. Michaud, op. cit., p. 204.

⁶⁹⁸ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 375.

⁶⁹⁹ Benjamin (1979), p. 82.

⁷⁰⁰ Hansen, op. cit., p. 63.

⁷⁰¹ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 14.

⁷⁰² Andrade y Cortázar, op. cit., p. 11.

⁷⁰³ Jones, op. cit., p. 35.

envuelta en páginas de *France Soir*, es un claro ejemplo de “palimpsesto humano”⁷⁰⁴. La mujer es ciudad y guía de la ciudad al mismo tiempo (dentro y fuera), crea la ciudad ante los ojos del paseante y al mismo tiempo la incendia, la destruye como modo de acceso al otro lado. De la misma forma, *Rayuela* es simultáneamente novela y comentario de la novela, es a la vez novela y antinovela (construcción e incendio); Oliveira pretende penetrar el fetiche París para trascenderlo, y *Rayuela* es una penetración del fetiche literario.

El París fetiche, aparentemente inaccesible, conformado por los desdobles de diferentes personajes, es interpretado desde la visión surrealista como “un inconsciente inscrito en una topografía”, que permite “un psicoanálisis de sus habitantes”⁷⁰⁵. Así, podemos decir que París no aparece como mero escenario de una historia, sino que se mezcla con los personajes a la vez que los transforma: “todos son París, y París es la suma de todos”⁷⁰⁶.

Y aunque todos los personajes representan diferentes matices de la ciudad desde una fragmentación que conforma la unidad (Gregorovius, Morelli, Ossip, etc.), las mujeres son las “hermeneutas privilegiadas del espacio urbano”⁷⁰⁷, que muestran nítidamente los ángulos del prisma: el París de la burguesía liberal de Pola; el París de la bohemia artística de Trépat, el París de los bajos fondos de la clocharde Emmanuèle, y el más importante: el París secreto y fabuloso de la Maga, personaje que, a su vez, está claramente unido a signos de la ciudad tan relevantes como el puente o los gatos. La Maga es la Magna Mater que tiene su trono en la parte central de la *isla*, es el centro del lugar sagrado. Y el Pont des Arts es “su puente”.

II.4. La mujer como enlace: el puente-rayuela

Si seguimos las instrucciones del tablero de juego del libro, veremos que hay dos entradas al París de *Rayuela*, una por el capítulo 73, que nos lleva a la rue de la Huchette (al incendio, pues por esta calle, recordemos, corre el fuego sordo), y otra por el capítulo primero (el puente, el arte, la Maga, otra alusión al incendio). Dos accesos que vienen representados por dos símbolos antagónicos: el agua (bajo el puente), y el fuego, estableciendo una relación con el ciclo de Heráclito y la fusión de contrarios.

Desde el punto de vista simbólico, el puente es el signo mismo de *Rayuela*: “el paso de la tierra al cielo, del estado humano a los estados suprahumanos, de la contingencia a la inmortalidad, del mundo sensible al mundo suprasensible”⁷⁰⁸, en el que se advierten el carácter de pasaje y de prueba y la peligrosidad de atravesarlo, como en todo viaje iniciático.

El agua bajo el puente, alegría de la materia primordial, es un “elemento de la unión y del amor”⁷⁰⁹; se relaciona también con el subconsciente como veíamos en el capítulo

⁷⁰⁴ Ídem.

⁷⁰⁵ Bancquart, op. cit., p. 66.

⁷⁰⁶ Espinosa Berrocal, op. cit., p. 7.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 5.

⁷⁰⁸ Chevalier, op. cit., p. 853.

⁷⁰⁹ *Ibid.* p. 59.

anterior, y es, en su acepción femenina, sensual y maternal, la “fuerza vital fecundante” y “la luz, la palabra, el verbo generador”⁷¹⁰.

La metáfora del puente cobra aún más importancia si tenemos en cuenta que la escena de la que partió la novela fue precisamente la del tablón⁷¹¹ tendido entre dos ventanas (las de Traveler y Oliveira) y atravesado por una mujer (Talita). Así, podemos decir que la novela tiene su génesis en un puente que, en realidad, une dos dimensiones y dos contrarios que prefiguran una síntesis. La situación de los elementos nos recuerda, asimismo, el mito que identifica el puente con la unión de dos estratos: “ese pasillo echado por Zeus entre ambos mundos y que recorre la hermosa Iris, su mensajera de buena nueva”⁷¹².

El símbolo del puente se identifica también con el eje del mundo en sus diferentes formas, y representa la transición entre “dos estados interiores, entre dos deseos en conflicto”⁷¹³. No es difícil establecer la correlación entre Oliveira y Traveler, cada uno a un lado del tablón.

La escena que inaugura *Rayuela* (una imagen de la silueta de la Maga dibujándose sobre el puente, por encima del agua, elemento sagrado), tiene una fuerte carga simbólica y nos confirma que los tabloneros y los puentes son símbolos del paso de una dimensión a otra en la novela, en este caso, la dimensión espacio-temporal perseguida por Oliveira y representada por la Maga. Y también de una vida a otra: no en vano, el Pont des Arts parisino es el más citado por Balzac en *La comedia humana*, donde algunas veces tiene el matiz de “encuentro con la muerte”⁷¹⁴.

Para Mircea Eliade, el simbolismo del puente funerario se relaciona con el paso iniciático tras la muerte y la resurrección rituales, y nos traslada también a

la época paradisiaca de la humanidad, en la que un puente unía la tierra con el cielo y se pasaba de uno a otro sin tropezar con obstáculos porque no existía la muerte; una vez interrumpidas las comunicaciones *fáciles* entre tierra y cielo, ya no se pasa por el puente sino en espíritu, esto es, como un muerto, o en éxtasis, como los chamanes⁷¹⁵.

La necesidad de hacer este paso en forma de espíritu o en estado de éxtasis, crea un enlace con el éxtasis poético de la mirada surrealista y con la subversión del centro. Volviendo de nuevo a los estudios de Eliade, vemos que el sentido de los ritos iniciáticos de “paso peligroso” es el de establecer “una comunicación entre la Tierra y el Cielo, y “restaurar

⁷¹⁰ *Ibíd.* p. 58.

⁷¹¹ “El primer capítulo que escribí fue el del tablón. En la máquina, la novela empezó ahí”, le confiesa Cortázar a González Bermejo durante una entrevista en 1978. Vid. González Bermejo (1991), p. 774. En esta escena, que transcurre en Buenos Aires, Talita, en un claro movimiento simbólico, ha de recorrer la pasarela tendida entre la ventana de Traveler y la de Oliveira para suministrarle a éste clavos y mate.

⁷¹² Chevalier, *op. cit.*, p. 853.

⁷¹³ *Ibíd.* p. 854.

⁷¹⁴ Guichardet, Jeannine, *Balzac, archéologue de Paris* (1986). Génova: Slatkine Reprints, 1999, p. 64.

⁷¹⁵ Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (1951). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 370.

el camino fácil existente in *illo tempore*⁷¹⁶. Puede considerarse que los ritos iniciáticos persiguen la reconstrucción de un paso hacia el más allá. De hecho el espacio sagrado, el Centro, es “el lugar paradójico de la ruptura de los niveles”⁷¹⁷.

Si establecemos la comparación con la escena del tablón de Cortázar e incluso con la silueta de la rayuela, veremos que se trata, en efecto, de la igualación en forma de suma: la unión de opuestos y el acceso de un mundo a otro, en este caso, a través de la mujer como guía y llave; la mujer-ciudad, la magna mater, la hembra gato que conoce el secreto y sabe atravesar el puente porque *es* el puente. Por ello el puente verdadero, como enseña el *Chandogya Upanishad*, es el *yo*, el “espíritu del hombre” que cruza el puente entre el tiempo y la eternidad y enlaza estas esferas para impedir que se dispersen. Al atravesar este puente, “la noche se vuelve igual que el día, pues ese mundo de la inmensidad no es sino luz”⁷¹⁸. Oliveira busca esa “luz negra” y adivina que “en alguna parte de París, en algún día o alguna muerte o algún encuentro hay una llave”⁷¹⁹.

Atendiendo a otro tipo de signos que confirman la cualidad del Pont des Arts como lugar ritual, podemos observar que su estructura se sostiene sobre siete arcos, y que algunas tradiciones hablan de un puente de siete arcos, correspondientes, cada uno de ellos, a los siete deberes: la fe, la oración, la limosna, el ayuno, la peregrinación a la meca, la pureza ritual y la piedad filial⁷²⁰. Asimismo, los siete pasos activos de Buda llevan al octavo, pasivo: el nirvana. Teniendo en cuenta que Cortázar estaba familiarizado con estas enseñanzas orientales⁷²¹, puede ser que la elección del Pont des Arts también haga referencia a estas teorías.

En opinión de Yurkievich,

en *Rayuela*, los espacios donde se ubica la acción son siempre simbólicos. La referencia a París, sitio verificable con existencia extratextual, significa aquí laberinto, rayuela, mandala, ovillo mágico, lugar de rabdomancia, de geomancia, vía de acceso al numen⁷²².

⁷¹⁶ *Ibíd.* p. 371.

⁷¹⁷ Eliade (1974), p. 83.

⁷¹⁸ Cita del *Chandogya upanishad*. Vid. Abeleira, José Manuel (Ed.). *Upanishads*. Barcelona: Random House Mondadori, 2009, p. 233.

⁷¹⁹ Oliveira busca “la luz negra, la llave [...] en realidad usted le ha enseñado eso”, le dice Gregorovius a la Maga. La mujer es intercesora de la luz negra. Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 116.

⁷²⁰ Chevalier, op. cit., p. 853.

⁷²¹ Ya vimos en el capítulo anterior que Cortázar, “durante muchos años, en la época de *Rayuela*” fue lector de metafísica oriental y budismo Zen “a través de los textos de Suzuki que en aquel momento llegaba a Francia y podía ser leído en inglés y en francés, y que significó para mí una tremenda sacudida de tipo existencial”. Entrevista con Castro-Klarén, “Julio Cortázar, lector”. Cuadernos Hispanoamericanos 364-266, octubre-diciembre, 1980. Y Goloboff (1998), p. 104.

⁷²² Yurkievich, “Eros ludens”, en *Rayuela* (1991), p. 760.

II.5. La ciudad tapiz

El acceso a las coordenadas, a las figuras, es decir, el intento de poseer la ciudad reduciéndola a un lenguaje en el que los ríos, puentes, estatuas, hasta los gatos, toman la forma de signos, sólo puede tener lugar desde la visión en trance surrealista en la que la magia de la ciudad reemplaza su lógica y genera una nueva dialéctica que debemos decodificar entrando en el laberinto, paseando los caminos que la ciudad-almanaque nos abre. París se convierte en un collage (tan amado por los surrealistas), donde el imaginario ya no pertenece exclusivamente a la realidad.

En el empeño de encontrar el orden verdadero en el caos creado por la multiplicidad, Oliveira se pregunta: “y ese centro que no sé lo que es, ¿no vale como expresión topográfica de una unidad?”⁷²³. Oliveira busca el punto exacto desde el que el el París criptograma se revelará como una completa sinfonía:

Ando por una enorme pieza con piso de baldosas y una de esas baldosas es el punto exacto en que debería pararme para que todo se ordenara en su justa perspectiva. “El punto exacto”, enfatizó Oliveira, ya medio tomándose el pelo para estar más seguro de que no se iba en puras palabras. “Un cuadro anamórfico en el que hay que buscar el ángulo justo (y lo importante de este ejemplo es que el hángulo es terriblemente haguado, 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)”. Pero esa unidad, la suma de los actos que define una vida, parecía negarse a toda manifestación antes de que la vida misma se acabara como un mate lavado, es decir que sólo los demás, los biógrafos, verían la unidad, y eso realmente no tenía la menor importancia para Oliveira⁷²⁴.

La búsqueda persistente de la ciudad Cielo, que ha de *nacer* de París, supone un esfuerzo por poseer la tumultuosa realidad de la ciudad terrena. Pero el intento de Oliveira es constantemente frustrado ante un secreto que sólo se hace accesible en breves fracciones de tiempo, lo cual muestra la imposibilidad de una posesión real y completa del misterio, al menos, no por ese camino. Porque la ciudad sólo se entrega a su habitante “cuando se la escala desde el sueño o el recuerdo, cuando se la posee con las armas de la imaginación y el mito”⁷²⁵, escribe Cortázar. Como afirma Jones: “el verdadero París debe siempre permanecer ajeno al reino de la ficción. Sólo en forma de estructura de palabras, de tapiz verbal, podrá poseerlo alguna vez el escritor”⁷²⁶.

⁷²³ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 19.

⁷²⁴ *Ibíd.* p. 75.

⁷²⁵ D'Amico, Facio y Cortázar (1968), p. 46.

⁷²⁶ Jones, *op. cit.*, p. 36.

Cuando yo era chico –dijo Gregorovius– las niñeras hacían el amor con los fulanos que operaban en la zona de Bozsok. Como yo las molestaba para esos menesteres, me dejaban jugar en un enorme salón lleno de tapices y alfombras que hubieran hecho las delicias de Malte Laurids Brigge. Una de las alfombras representaba el plano de la ciudad de Ofir, según ha llegado al occidente por vías de la fábula. De rodillas yo empujaba una pelota amarilla con la nariz o con las manos, siguiendo el curso del río Shan-Ten, atravesaba las murallas guardadas por guerreros negros armados de lanzas, y después de muchísimos peligros y de darme con la cabeza en las patas de la mesa de caoba que ocupaba el centro de la alfombra, llegaba a los aposentos de la reina de Saba y me quedaba dormido como una oruga sobre la representación de un triclinio. Sí, París es una metáfora. Ahora que lo pienso también usted está tirada sobre una alfombra. ¿Qué representa su dibujo?⁷²⁷.

El tapiz, revelación del alma de la ciudad, alegoría del laberinto, remite, de nuevo, a la figura invisible, al código secreto. Calvino, en su libro *Las ciudades invisibles*, nos ofrece una visión que sintetiza el simbolismo de la relación ciudad-tapiz:

En Eudoxia [...] se conserva un tapiz en el que puedes contemplar la verdadera forma de la ciudad [...]. Si te detienes a observarlo con atención, te convences de que a cada lugar del tapiz corresponde un lugar de la ciudad y que todas las cosas contenidas en la ciudad están comprendidas en el dibujo, dispuestas según sus verdaderas relaciones que escapan a tu ojo distraído por el trájín, la pululación, el gentío [...] El tapiz prueba que hay un punto desde el cual la ciudad muestra sus verdaderas proporciones [...] cada uno puede encontrar entre sus arabescos una respuesta, el relato de su vida, las vueltas del destino⁷²⁸.

El oráculo de Calvino constata esta relación entre el carácter sagrado del tapiz y su reflejo, la ciudad: uno de los objetos tiene la forma que los dioses dieron al cielo estrellado y a las órbitas en que giran los mundos; el otro no es más que su reflejo aproximado, como toda obra humana. A este respecto, debemos recordar que, como señala Eliade, en la tradición arcaica de ciertas culturas orientales, el mundo en el que habitamos tiene “un arquetipo extraterrestre concebido ya como plano, ya como forma, ya simplemente como doble existente en un nivel cósmico superior”⁷²⁹.

La idea del doble cósmico está presente en cada uno de los desdoblamientos de *Rayuela*. Comprender la ciudad, decodificarla, reclama una fusión de estos contrarios reflejados, que es, a la vez, una vuelta al origen, al arquetipo celeste, al punto de partida: “comprendí que debía liberarme de las imágenes que hasta entonces me habían anunciado las cosas que buscaba: sólo entonces lograría entender el lenguaje de Ipazia. Los signos forman una lengua, pero no la que crees conocer”⁷³⁰, afirma Calvino.

⁷²⁷ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 117.

⁷²⁸ Calvino (1998), p. 109.

⁷²⁹ Eliade (1972), p. 18.

⁷³⁰ Calvino (1998), p. 62.

II.5.1. Lenguaje secreto de París: el acceso al diálogo

Para llegar a la figura París, Oliveira ha de desnudar la ciudad y su mirada hasta el origen, lo mismo que trata de hacer Cortázar tras su primera ósmosis con la ciudad. En este sentido son muy reveladoras las cartas que un casi recién desembarcado Cortázar les escribe a sus amigos argentinos, Eduardo y María Jonquières, para contarles sus impresiones de París desde su estatus de “*flâneur*”: “Sobre todo, camino y miro. Tengo que aprender a ver, todavía no sé”, afirma, en una carta escrita en enero de 1952⁷³¹. O: “Debo vigilar mi visión, mi manera de situarme ante las cosas que cada vez conozco mejor; es ahora que debo impedir que los conceptos me escamoteen las vivencias [...] Quiero que la maravilla de la primera vez sea la recompensa de mi mirada”⁷³².

París es, como ya vimos, el lugar en el que la lente del microscopio se vuelve nítida apenas un segundo. Pero en ese instante es posible “ver” de verdad, ver “aquello que espera al otro lado de lo que llamamos realidad.

Sigo mirando. Mirando. No me cansaré nunca de mirar, aquí. Observo que los argentinos que llegan, andan por las calles mirando sólo de frente, como en Buenos Aires, ni hacia arriba ni a los costados. Se pierden todos los increíbles zaguanes, las entradas misteriosas que dan a jardines viejos, con fuentes o estatuas, los patios de hace tres siglos, intactos... Creo que irrito un poco a mis compañeros de paseos por mis detenciones y desapariciones laterales a cada momento. Aquí los ojos se vuelven facetados como los de la mosca⁷³³.

Sólo el ojo facetado permite la cristalización de signos que busca Morelli:

Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total. Sin tener que inventar los puentes, o coser los diferentes pedazos de tapiz, que de golpe hubiera ciudad, hubiera tapiz, hubiera hombres y mujeres en la perspectiva absoluta de su devenir, y que Morelli, el autor, fuese el primer espectador maravillado de ese mundo que ingresaba en la coherencia. Pero no había que fiarse, porque coherencia quería decir en el fondo asimilación al espacio y al tiempo, ordenación a gusto del lector-hembra. Morelli no hubiera consentido en eso, más bien parecía buscar una cristalización que, sin alterar el desorden en que circulaban los cuerpos de su pequeño sistema planetario, permitiera la comprensión ubicua y total de sus razones de ser, fueran éstas del desorden mismo, la inanidad o la gratuidad. Una cristalización en la que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, *imago mundis* que por fuera del calidoscopio se resolvía en living room de estilo provenzal, o concierto de tías tomando té con galletitas Bagley⁷³⁴.

⁷³¹ Carta a María de Jonquières. Vid. Cortázar, *Cartas a los Jonquières* (2010), p. 33.

⁷³² Carta a Eduardo Jonquières del 24 de febrero de 1952. *Ibíd.* p. 36.

⁷³³ Carta a Eduardo Jonquières de 18 enero de 1953. Cortázar, *Cartas a los Jonquières* (2010), p. 139.

⁷³⁴ Cortázar, *Rayuela* (1991), pp. 386-387.

Pero Oliveira es consciente del carácter utópico que tienen las teorías de Morelli y su propia búsqueda, y así se lo hace saber a Babs: “todo está en el aire, cualquier cosa que te dijera sería como un pedazo del dibujo de la alfombra. Falta el coagulante, por llamarlo de alguna manera: zas, todo se ordena en su justo sitio y te nace un precioso cristal en todas sus facetas”⁷³⁵.

Así, el viajero trata de ordenar y de descifrar una fragmentación⁷³⁶ que hace que la cualidad espacial de la ciudad se valore como dialéctica, una dialéctica que coincide con la conformación del yo. Por eso “la voz de la ciudad”⁷³⁷ de la que Cortázar habla en su texto para Andrade, escrito desde el *flâneur*, desde el poetista buscador en el laberinto, nos hace despertar a un contacto que sólo habíamos intuido:

Cada ciudad inventa su vocabulario, deja caer en el habla cotidiana esas expresiones que sólo pueden valer para ella. Es así como, a lo largo del tiempo llega a tener una voz propia que el viajero irá reconociendo en las múltiples voces de la calle, del café, de las canciones, de la pelea en el mercado, de la propuesta galante, de la discusión y el regateo, de la cólera y la ternura y el saludo y la despedida [...] Así el viajero “termina por reconocer y aislar el léxico de la ciudad, su otra manera de llevar a la gente por calles y plazas metafóricas[...] El viajero ingresará en eso a medida que su errancia ambulatoria se vaya llenando de maneras de decir, de contenidos homólogos, de jirones de frases escuchadas en mostradores y autobuses. Así, irá naciendo, poco a poco, esa intimidad que vuelve más entrañable la maraña arquitectónica, la relación con los volúmenes, las simetrías y las irregularidades, porque ahora el oído es un nuevo espectador de la ciudad [...] Al dejarnos entrar hasta lo más hondo en su lenguaje que abre puertas más allá, más atrás de las piedras y las perspectivas, la ciudad nos deja desnudos en nosotros mismos”⁷³⁸.

El diálogo con la ciudad secreta cobra el cariz de utopía en un espacio donde la multiplicidad de códigos parece ser indescifrable: como señala Espinosa, ¿París no es acaso un espacio dialéctico en el que confluyen los lenguajes que utilizan los personajes para entenderlo?: el glíglico y el monólogo reflexivo filosófico de Oliveira se mezclan, a ritmo de jazz, con el lenguaje secreto de la Maga, el lenguaje más racional de Pola, o el silencio de Rocamadour, con las preguntas de Gregorovius, la placidez de Babs, etc. De este *swing* lingüístico, conformado en el amalgama de códigos en el que se intenta leer la ciudad y expresar esa unidad vislumbrada, nace una nueva escritura, lo que nos devuelve a la relación paradójica y compleja entre París y Oliveira: al mismo tiempo que la ciudad le proporciona un lenguaje para escribir el mundo, para nombrarlo, ese lenguaje construye su propia ciudad.

⁷³⁵ *Ibíd.* p. 229.

⁷³⁶ “Aprendemos a comprender la ciudad desde múltiples perspectivas. Por una parte es un laberinto incomprensible de características calidoscópicas; giramos el calidoscopio y vemos innumerables composiciones y coloridos del paisaje urbano [...] Los bulevares en especial, son la poesía mediante la cual se representa principalmente a la ciudad”. Harvey, *op. cit.*, p. 57.

⁷³⁷ Andrade y Cortázar, *op. cit.*, p. 10.

⁷³⁸ *Ibíd.* pp. 9-10.

París es una inmensa metáfora porque es un lenguaje, porque hay que unir sus distintos palimpsestos para generar ese lenguaje que es una manera de interpretar el universo⁷³⁹. La ciudad se cerrará ante el turista o ante el visitante que la mira sin buscarla, sin querer descifrarla o conocerla realmente, porque “no es una agencia de turismo, no puede organizar una visión”⁷⁴⁰. Sólo el perseguidor que penetra en la esencia de la ciudad (perforando el fetiche en una tunelación, un incendio) puede llegar al pacto que consigue ordenar la fragmentación en la visión unitiva. Para llegar a esa unión, traducida en un diálogo verdadero con la ciudad, Cortázar le ofrece al lector, su cómplice, un tablero de dirección a modo de hilo de Ariadna en medio del laberinto, para que se convierta en

viajero gato que cautelosamente avanza, zarpa tras zarpa, dentro del inmenso gato de incontables zarpas [...] entablando lentamente el acuerdo que alguna vez se resolverá en encuentro, la última esquina que espera al alba o en un atardecer tornasolado, el doble ronroneo que sellará el pacto. Sólo entonces los dos gatos serán un solo acontecer [...] Fuera y dentro ya abolidos, se podrá empezar a hablar: al fin, al fin el diálogo⁷⁴¹.

III. “BUSCO TU SUMA”

*Aprender la unidad en plena pluralidad,
que la unidad fuera como el vórtice de
un torbellino y no la sedimentación del
matecito lavado y frío.
Cortázar Rayuela.*

“Busco tu suma, el borde de la copa donde el vino es también la luna y el espejo”⁷⁴², dice Cortázar en uno de los poemas incluidos primero en *Último round*, y más tarde, en *Pameos y meopas*.

Pero, en un libro que cuestiona la integridad de toda expresión lingüística, sería un error entender el concepto de suma como simple compilación o conjunto. Cortázar busca la legitimidad profunda del término y nos aclara, a través de Morelli, que su suma es en realidad “una resta implacable”⁷⁴³, en cuanto que se trata de volver al origen, a la pureza, para alcanzar la unidad de lo múltiple.

⁷³⁹ *Ibíd.*, p. 6.

⁷⁴⁰ *Ibíd.*, p. 5.

⁷⁴¹ *Ibíd.*, p. 1.

⁷⁴² Cortázar, “Poema”. *Último round* (2006), tomo II, p. 109.

⁷⁴³ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 434.

III.1. Desdoble y síntesis en *Rayuela*

En el círculo dialéctico que dibuja *Rayuela* a través del diálogo continuo entre la novela y su antinovela —siendo las dos cosas al mismo tiempo— se halla contenida esta fusión de contrarios (suma-resta) que guarda relación con las teorías heracliteanas, con la concepción surrealista de los opuestos, y con las teorías orientales sobre la *coincidentia oppositorum*.

Para Heráclito, existe una unidad de opuestos diacrónica y sincrónica y un proceso cíclico de transformación de los elementos en sus contrarios⁷⁴⁴ cuyo símbolo, como veíamos, es el fuego. La tensión entre los opuestos genera, a su vez, una armonía y una unidad no sólo en el proceso cósmico regulado por el logos y mediado por el fuego, sino en el lenguaje humano —“El arco (*biós*) tiene por nombre ‘vida’ (*bíos*), y por obra la muerte”⁷⁴⁵.

En el *swing* producido por los desdobles⁷⁴⁶ de *Rayuela* observamos este mismo flujo que se puede reducir a una tesis y antítesis fundamental (representada por Horacio y la Maga) en búsqueda continua de la síntesis. Como señala Alazraki:

Rayuela es el planteamiento de una tesis y una antítesis —la confrontación de opuestos que se rechazan pero a su vez se necesitan—, todos sus elementos responden a un sistema binario que proyecta, desde la forma, las disyuntivas del contenido [...] donde más intensamente se da este contrapunto es al nivel de los personajes. La Maga y Horacio representan dos modos de percibir el mundo que resumen el binarismo esencial de la novela. En el anti-intelectualismo de la Maga (buscando comprender su reverso) y el hiperintelectualismo de Horacio (buscando penetrar en el mundo de la maga), Cortázar replantea las funciones cumplidas parcialmente desde la estructura misma de la novela [...] Estructura y personajes participan de esa lucha denodada por reconciliar lo irreconciliable, por alcanzar una síntesis de opuestos que se niegan a la síntesis porque no hay síntesis y la única reconciliación posible es esa desgarradura en que goce y sufrimiento, saber y no-saber, ser y no-ser, son las dos caras de la historia del hombre⁷⁴⁷.

Oliveira, como contrapartida de la Maga, está forzado a mirar con los ojos de la razón, que le bloquean el tercero, de la intuición: ella “cierra los ojos y da en el blanco, [...] exactamente el sistema zen de tirar al blanco. Pero da en el blanco simplemente porque no sabe que ése es el sistema. Yo en cambio...”⁷⁴⁸, piensa Horacio.

⁷⁴⁴ “Como una misma cosa mora en nosotros lo vivo y lo muerto, lo despierto y lo dormido, lo joven y lo viejo, pues aquello se transforma en esto y esto de nuevo en aquello”, afirma Heráclito (fragmento XIX) Gallero y López, op. cit., p. 53.

⁷⁴⁵ Fragmento CXXIII de Heráclito. Gallero y López, op. cit., p. 157.

⁷⁴⁶ Siguiendo el análisis de Barrenechea, existen tres tipos de dobles en *Rayuela*: unos proceden de Oliveira por complementariedad (Maga y Traveler), otros son figuras gemelas (Maga y Talita; Horacio y Morelli, etc.) y finalmente están las transformaciones deformantes (Morelli y Ossip, de Horacio; Trépat y la *clocharde*, de la Maga; Talita, de la Maga y de Traveler a la vez). Vid. Barrenechea, “Génesis y circunstancias”. En *Rayuela* (1991), p. 565.

⁷⁴⁷ Alazraki, “Estructura”. En *Rayuela* (1991), p. 637.

⁷⁴⁸ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 29.

Con este juego de espejos conformado por los dobles⁷⁴⁹, Cortázar también quiere poner de manifiesto nuestra forma fragmentaria de percibir la realidad y de percibirnos a nosotros mismos, cuestionando la realidad que vemos –Oliveira habla de “la gran ilusión de la compañía ajena, el hombre solo en la sala de los espejos y los ecos”⁷⁵⁰–, pues, en opinión de Cortázar, entender la realidad desde la perspectiva del vedanta

equivale a negar la realidad tal como la entendemos parcialmente; por ejemplo, la mortalidad del hombre, incluso la pluralidad. Somos mutuamente la ilusión el uno del otro; el mundo es siempre una manera de mirar. Cada uno de nosotros es desde sí mismo, (pero entonces ya no es sí mismo) la realidad total. Los demás son siempre manifestaciones fenoménicas exteriores que pueden llegar a anularse porque esencialmente no son. Su realidad, por así decirlo, existe a costa de nuestra irrealidad⁷⁵¹.

Por otro lado, la diversificación caleidoscópica que genera el desdoble, orienta hacia una lectura de la historia como “lectura de los signos del universo y de la novela como *imago mundi*”⁷⁵². Así, la figura del *doppelgänger* en *Rayuela* es la expresión, en palabras de Cortázar, de “todo lo que podría ser”⁷⁵³, es decir, de todo aquello que podría estar sucediendo en el mismo instante, trascendiendo el plano que vemos desde nuestra perspectiva limitada, aquello que remite a la sospechada figura que se conforma por encima o a través del suceso. Por eso, para Cortázar, “las figuras serían en cierto modo la culminación del tema del doble, en la medida en que se demostraría o se trataría de demostrar una concatenación, una relación entre diferentes elementos que, vista desde un criterio lógico, es inconcebible”⁷⁵⁴.

A este respecto, el escritor añade:

a medida que vivo siento más intensamente esa noción de figura. Cada vez me sé más conectado con otros elementos del mundo, cada vez soy menos ego-ísta y advierto mejor las continuas interacciones de mí hacia otras cosas o seres y de otros hacia mí. Tengo la sensación de que todo eso ocurre en un plano que responde a otras leyes, a otras estructuras que escapan al mundo de lo individual [...] Uno de los problemas ya sospechados en *Rayuela* es saber hasta qué punto un personaje puede servir para que algo se cumpla por fuera de él sin que tenga la menor noción de esa actividad, de que es uno de los eslabones de esa especie de superacción, de superestructura⁷⁵⁵.

⁷⁴⁹ “...un beso a Talita, un beso de él a la Maga o a Pola, ese otro juego de espejos”, piensa Oliveira, tras besar a Talita. Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 279.

⁷⁵⁰ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 90.

⁷⁵¹ Harss, op. cit., p. 268.

⁷⁵² Barrenechea, op. cit., p. 565.

⁷⁵³ Nota en el cuaderno de bitácora. Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 507.

⁷⁵⁴ Harss, op. cit., p. 292.

⁷⁵⁵ *Ibíd.* p. 289.

III.1.1. París-suma: la superación de los opuestos

Desde la perspectiva surrealista, el tema de la *coincidentia oppositorum* permite, como veíamos, una forma de conocimiento sensible que se bifurca del sendero meramente racional en el trayecto hacia el absoluto. Desde la perspectiva de Aragon, solo existimos en función del conflicto de los contrarios, en la zona donde se confunden el negro y el blanco.

Como señala Hoyos Gómez, para Aragon, París es el gran receptáculo y núcleo absoluto de la mitología moderna que, lejos de contemplarse en las alturas, se contempla al nivel de la calle, con los pies que la atraviesan y los ojos que la detallan. París es el gran núcleo de los contrastes que organizan la fusión suprema, la ciudad “donde los contrarios coexisten y se interpenetran”⁷⁵⁶, tal como la representa Breton en su *Nadja* (una obra que ha sido definida como “la suma y puesta en escena de todos los postulados surrealistas consolidados desde 1913 hasta 1928”⁷⁵⁷). Bancquart escoge esta novela de Breton como ejemplo para elaborar su teoría sobre el concepto surrealista de la unión de contrarios en la ciudad como unidad perfecta:

l’image de l’unité parfaite est donnée dans l’androgynie que forment l’homme et la femme confondus. Paris es par excellence le lieu du désir de cette entente et de son commencement: comme un champ magnétique, il attire les éléments destinés à figurer la perfection. Plus encore, peut-être que par l’harmonie en lui des divers éléments de l’univers, il est caractérisé dès ce premier recueil par une polarisation positive, une attirance semblable à celle du feu vivant⁷⁵⁸.

En este sentido, el anhelo cortazariano de que el sol salga, alguna mañana, por el oeste, o el deseo de Oliveira de hallar la luz negra, equivalen a aquél de Breton: “Si solamente hiciera sol esta noche”⁷⁵⁹, y París es el campo magnético que atrae los elementos destinados a conformar esa unidad primordial.

Recuerda Imrei que la dualidad simétrica es símbolo de la unidad por la síntesis de los opuestos. Expresa la reducción de lo múltiple a lo uno, y “lo uno está en el origen y en el fin de todas las cosas, por tanto la simetría testimonia la unidad de la concepción”⁷⁶⁰.

Por otro lado, para Mircea Eliade, la *coincidentia oppositorum* expresada en los diferentes ritos y símbolos de las diversas culturas, revela la

nostalgia de un paraíso perdido, la nostalgia de un estado paradójico en el cual los contrarios coexisten y donde la multiplicidad compone los aspectos de una misteriosa unidad [...] Antes de convertirse en conceptos filosóficos por excelencia, el uno, la unidad, la totalidad, constituían nostalgias que se revelaban en los mitos y

⁷⁵⁶ Bancquart, op. cit., p. 108.

⁷⁵⁷ Hoyos Gómez (2010), p. 209.

⁷⁵⁸ Bancquart, op. cit., p. 102.

⁷⁵⁹ Es el verso con el que Breton inicia el poema “L’aigrette”. Breton, (1978). p. 81.

⁷⁶⁰ Imrei, op. cit., p. 210.

en las creencias y eran realizados en los ritos y en las técnicas místicas [...] el misterio de la totalidad traduce el esfuerzo del hombre por acceder a una perspectiva desde la cual lo contrarios se anulen⁷⁶¹.

La androginia se relaciona, por tanto, con la comprensión del principio de la existencia. Son numerosos los ritos de androginización simbólica en el mundo mediterráneo y en el Próximo Oriente antiguo y otras culturas arcaicas, pues estos mitos “presentan una imagen satisfactoria de la divinidad, incluso de la realidad última en tanto que totalidad indivisa”⁷⁶².

Desde la perspectiva del pensamiento indio, el hombre, en su experiencia inmediata, “está constituido por parejas de contrarios”⁷⁶³. La superación de esas oposiciones, como explica Eliade, fuerza al hombre a “salir de su situación inmediata y personal y elevarse a una perspectiva transubjetiva, es decir, llegar al conocimiento metafísico”⁷⁶⁴. Esa existencia simultánea en el tiempo y en la eternidad a través de la superación de contrarios es “el leitmotiv de la espiritualidad india”⁷⁶⁵, ya que, a través de la reflexión y la contemplación (como enseña el vedanta) o mediante técnicas psicofisiológicas y meditación (yoga), la trascendencia de los contrarios abre el acceso al estado del *jivanmukti*, el “liberado en vida” que “pese a vivir en el mundo, no está condicionado por las estructuras del mundo, no está ya *en situación* sino que, como lo expresan los textos, es libre de moverse a voluntad”⁷⁶⁶, es decir que existe a la vez en el tiempo y en la eternidad constituyendo una *coincidentia oppositorum*.

Este estado sería equivalente a la antropofanía que persigue Oliveira en ese laberinto urbano en el que ha de avanzar tratando de trascender el juego de espejos de los *doppelgänger*, y en el que, en último término, los dos planos de referencia más importantes son precisamente el hombre y el laberinto, representados por el desdoble del perseguidor y la ciudad –“caminar hacia la ciudad es avanzar hacia mí”⁷⁶⁷, dice Cortázar–. Porque, como señala Bancquart, el yo y la ciudad no son entidades opuestas o diferentes: en el juego que se juega entre ellas, realidad y virtualidad se reconcilian. Descifrar una ciudad es equivalente a descifrarse a uno mismo.

En este sentido, para entender el “empiezo a verlo, a verme”⁷⁶⁸ que anota Cortázar en el cuaderno de bitácora de *Rayuela*, es muy revelador uno de los poemas (significativamente, sin título) que encontramos en *Último round*:

⁷⁶¹ Eliade, Mircea. *Mefistófeles y el andrógino* (1962). Madrid: Guadarrama, 1969, p. 156.

⁷⁶² *Ibíd.* p. 137.

⁷⁶³ *Ibíd.* p. 120.

⁷⁶⁴ *Ídem.*

⁷⁶⁵ *Ídem.*

⁷⁶⁶ Eliade (1969), pp. 119-120.

⁷⁶⁷ Herráez (2003), pp. 150 y 151. Y vid. p. 156 del presente capítulo.

⁷⁶⁸ Nota en el cuaderno de bitácora. Reflexión de Oliveira. Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 485.

No me dejes solo frente a ti,
 no me libres a la desnuda noche,
 a la luna filosa de las encrucijadas,
 a no ser más que esos labios que te beben.
 Quiero ir a ti desde ti misma
 con ese movimiento que fustiga tu cuerpo,
 lo tiende bajo el viento como un velamen negro.
 Quiero llegar a ti desde ti misma,
 mirándote desde tus ojos,
 besándote con esa boca que me besa.
 No puede ser que seamos dos, no puede ser
 que seamos
 dos⁷⁶⁹.

En *Nadja* “París es el doble de Breton y el doble de la mujer buscada”⁷⁷⁰, siempre entre el sueño de amor desencarnado y la refutación del idealismo. Medio de conciliación entre realidad y sueño. Sin embargo, a medida que Breton avanza en la búsqueda de esta conciliación, se da cuenta de que el azar y la revelación, lo concreto y el símbolo, sólo están unidos por momentos, no los suficientes como para que tenga lugar una revelación total.

Para Cortázar, la ciudad proyecta sus sombras “desde nuestros dobles [...] fieles a las citas, a las largas charlas en las que una sola voz dialoga e interroga y a veces alcanza esa respuesta que le será negada a los que pasan por ahí metidos laboriosamente en sus horarios”⁷⁷¹; pero esta respuesta, el diálogo que presupone la unión de contrarios en todos los planos (y las correspondencias entre lo visible y lo invisible) hacia la revelación del centro, sólo puede tener lugar desde una entrevisión surrealista que, en determinado momento, pudiera ser penetrada definitivamente en lugar de esfumarse.

III.1.2. El amor pasaje

El anhelo de permanencia, de participación plena en lo atemporal, que Cortázar comparte con los surrealistas, ya está expresado, como veíamos, en *El perseguidor* cuando Johnny percibe a través de su música la breve apertura: “Bruno, toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin”⁷⁷². Oliveira parece decir exactamente lo mismo cuando asegura

Habría que inventar la bofetada dulce, el puntapié de abejas. Pero en este mundo las síntesis últimas están por descubrirse. Perico tiene razón, el granLogos vela. Lástima,

⁷⁶⁹ Cortázar, *Último round* (2006), tomo II, p. 148.

⁷⁷⁰ Bancquart, op. cit., p. 144.

⁷⁷¹ Andrade y Cortázar, op. cit., p. 7.

⁷⁷² Cortázar, *El perseguidor* (1970), p. 265.

haría falta el amoricidio, por ejemplo, la verdadera luz negra, la antimateria que tanto da que pensar a Gregorovius⁷⁷³.

Ese “amoricidio”⁷⁷⁴ es una clave importante, pues nos revela que, en la búsqueda de la suma que es *Rayuela*, existe algo cercano a una conclusión sólo vislumbrada. Esta rayuela es un camino: búsqueda y no solución, pero las claves de la novela componen su propia figura y, aunque es una figura inacabada, posee la suficiente nitidez como para gritarnos, en un susurro, que la promesa de antropofanía sólo se hace posible a través del amor.

Y, como no podía ser de otro modo, en un libro túnel que perfora la estructura de lo establecido, el concepto fetiche del amor es cuestionado y negado a través de las reflexiones y sentimientos del protagonista. En medio de un monólogo interior que se pregunta por ese centro inalcanzable, Oliveira admite que, aunque

alguna vez había creído en el amor como enriquecimiento, exaltación de las potencias intercesoras, un día se dio cuenta de que sus amores eran impuros porque presuponían esa esperanza, mientras que el verdadero amante amaba sin esperar nada fuera del amor, aceptando ciegamente que el día se volviera más azul y la noche más dulce y el tranvía menos incómodo⁷⁷⁵.

Entonces, ¿cuál de estas formas de amor es la auténtica, la que puede proporcionar el pasaje? A Oliveira no le sirve el amor-fórmula que se limita a una felicidad egoísta o sirve como estupefaciente. Oliveira niega ese amor, y lo hace “en la ciudad donde el amor se llama con todos los nombres de todas las calles, de todas las casas, de todos los pisos, de todas las habitaciones, de todas las camas, de todos los sueños, de todos los olvidos o los recuerdos”⁷⁷⁶.

En su urgencia por hallar el acceso, el protagonista de *Rayuela* elige un amor que pretende ser una llave urgente de la Maga y de la ciudad, una posesión de ambas, siempre frustrada:

Amor mío, no te quiero por vos ni por mí ni por los dos juntos, no te quiero porque la sangre me llame a quererte, te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitás a saltar y no puedo dar el salto, porque en lo más profundo de la posesión no estás en mí, no te alcanzo, no paso de tu cuerpo, de tu risa, hay horas en que me atormenta que me ames (cómo te gusta usar el verbo amar, con qué cursilería lo vas dejando caer sobre los platos y las sábanas y los autobuses),

⁷⁷³ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 40.

⁷⁷⁴ El término “amoricidio”, considerado una “síntesis última” en *Rayuela*, alude claramente a un estadio atemporal en cuanto que reúne la conjunción de contrarios y específicamente de vida y muerte (en las que todo se resume), ya que se trata de un suicidio en el amor. Recordemos: “En este mundo las síntesis últimas están por escribirse [...] haría falta el amoricidio, por ejemplo, la verdadera luz negra, la antimateria que tanto da que pensar a Gregorovius”. Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 40.

⁷⁷⁵ *Ibíd.* p. 345.

⁷⁷⁶ *Ibíd.* p. 350.

me atormenta tu amor que no me sirve de puente porque un puente no se sostiene de un solo lado, jamás Wright ni Le Corbusier van a hacer un puente sostenido de un solo lado, y no me mires con esos ojos de pájaro, para vos la operación de amor es tan sencilla, te curarás antes que yo y eso que me querés como yo no te quiero. Claro que te curarás, porque vivís en la salud, después de mí será cualquier otro, eso se cambia como los corpiños. Tan triste oyendo al cínico Horacio que quiere un amor pasaporte, amor pasamontañas, amor llave, amor revólver, amor que le dé los mil ojos de Argos, la ubicuidad, el silencio desde donde la música es posible, la raíz desde donde se podría empezar a tejer una lengua. Y es tonto porque todo eso duerme un poco en vos, no habría más que sumergirte en un vaso de agua como una flor japonesa y, poco a poco, empezarían a brotar los pétalos coloreados, se hincharían las formas combadas, crecería la hermosura. Dadora de infinito, yo no sé tomar, perdóname. Me estás alcanzando una manzana y yo he dejado los dientes en la mesa de luz. Stop, ya está bien así. También puedo ser grosero, fíjate. Pero fíjate bien, porque no es gratuito⁷⁷⁷.

Oliveira quiere poseer y traspasar esa entrada poética y no racional que adivina en la Maga para adquirir su derecho de tierra; ansía llegar a la constelación que adivina tras las constelaciones: “La Maga no sabía que mis besos eran como ojos que empezaban a abrirse más allá de ella, y que yo andaba como salido, volcado en otra figura del mundo, piloto vertiginoso en una proa negra que cortaba el agua del tiempo y la negaba”⁷⁷⁸.

Por otro lado, la Maga no puede explicarle a Oliveira, de una forma racional, cómo hay que amar París (amarla a ella): “París es un gran amor a ciegas, todos estamos perdiendo enamorados pero hay algo verde, una especie de musgo, qué se yo”⁷⁷⁹. La Maga no puede darle un nombre a ese musgo verde, ni ofrecer una llave, porque ella misma es el nombre y la llave; no puede ponerle nombres a la ciudad ni al tiempo porque ella es la ciudad y el tiempo. El musgo verde es también el “vislumbre verde” que ella percibe en el fondo de los oscuros zaguanes, es el rayo verde, la revelación a la que puede llevar el amor si se entiende en su verdadera esencia.

Oliveira busca ese entendimiento, pero se da cuenta, en la persecución desafortunada, de su propio error (“la felicidad tenía que ser otra cosa”⁷⁸⁰). Por ello, el incendio que Oliveira genera con su actitud, incluye la forma convencional o hueca del amor, pero también su acepción de pasaje mal entendido. De las cenizas, ha de renacer el amor-pasaje en su verdadera esencia de potenciador de la entrevisión. Oliveira comprende, al final de su travesía, que buscando esta forma de amor “como un loco”, buscando “la llave” en un rincón del alma y el cuerpo de París, no la encontrará, porque, en un momento dado, intuye (y este es su rayo verde) que es necesario llegar al amor a través del amor.

Para ello, hará falta otro traslado, la recomposición y condensación de toda la experiencia parisina, de nuevo en el lado de acá; el encuentro con su doble, Traveler, y con

⁷⁷⁷ *Ibíd.* pp. 350-351.

⁷⁷⁸ *Ibíd.* p. 19.

⁷⁷⁹ *Ibíd.* p. 119.

⁷⁸⁰ *Ibíd.* p. 19.

Talita-Maga. En Buenos Aires, la ciudad que, como hemos visto, no corresponde ya a ningún tramo de decodificación, no es criptograma ni acceso, Oliveira cree entender que hay otra forma de amor: por un lado, el hecho de reconocerse enamorado de la Maga le ayudará a entender el verdadero sentido del amor (es decir, como estado, no como posesión), señala Aronne-Amestoy. Y ello ocurre a través de lo que aún no ha dejado de ser una bruma conformada por las experiencias parisinas, en la que la necesidad de entender el amor es paralela a la necesidad de síntesis:

Si hubiera sido posible pensar una extrapolación de todo eso, entender el Club, entender Cold Wagon Blues, entender el amor de la Maga, entender cada piolincito saliendo de las cosas y llegando hasta sus dedos, cada títere o cada titiritero, como una epifanía; entenderlos, no como símbolos de otra realidad quizá inalcanzable, pero sí como potenciadores (qué lenguaje, qué impudor), como exactamente líneas de fuga para una carrera a la que hubiera tenido que lanzarse en ese momento mismo [...] bajar, bajar solo, salir a la calle, salir solo, empezar a caminar, caminar solo, hasta la esquina, la esquina sola, el café de Max, Max solo, el farol de la rue de Bellechase, donde... donde solo. Y quizá a partir de ese momento [...] Llevarse de la mano a la Maga, llevársela bajo la lluvia como si fuera el humo del cigarrillo, algo que es parte de uno bajo la lluvia⁷⁸¹.

Llevarse de la mano a la Maga es llevarse París, entrar en su secreto; es *matar* a la Maga en el amor (en el incendio), y conformar la unidad, la suma. Como precisa Hoyos Gómez, en la literatura surrealista el laberinto es concebido también como una expresión del alma encarcelada en la que el amor conduce a la redención, por ello, y especialmente en *Nadja*, la búsqueda en la ciudad se lleva a cabo para poder encontrar a la mujer, y en ésta, la dimensión más profunda del amor. Ahí reside el “aspecto intrínseco de la *promenade* urbana: la búsqueda del amor”⁷⁸².

Oliveira empieza a amar a la Maga, a penetrar en ella, cuando entiende su lenguaje: “es con la Maga que hablo ahora que estamos tan lejos, y no le hablo con las palabras que sólo han servido para no entendernos, ahora que ya es tarde empiezo a elegir otras, las de ella, las envueltas en eso que ella comprende y que no tiene nombre”⁷⁸³.

Por otro lado, la búsqueda de Oliveira en medio de la bruma, se perfilará a través de la relación con Talita y Traveler. Cuando Oliveira, tras haber llegado al reducto del minotauro en el laberinto (el manicomio), y descendido al subsuelo más profundo (el de la morgue), tiene un encuentro íntimo con Talita que concluye en el beso, se da cuenta de que “ese encuentro en lo hondo era también amor a Manú”⁷⁸⁴, y de que, ni su beso ni su sonrisa eran sólo para Talita. Oliveira no sólo reconoce su amor hacia la Maga en Talita, sino que está empezando a ver el amor desde otro plano: comprende que ya no se trata de

⁷⁸¹ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 70.

⁷⁸² Hoyos Gómez (2010), p. 185.

⁷⁸³ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 87.

⁷⁸⁴ *Ibíd.* p. 265.

un amor de pareja, ni un amor pasaporte, no es algo que haya que buscar bajo una roca, sencillamente, se trata de otro tipo de amor:

De alguna manera habían ingresado en otra cosa, en ese algo donde se podía estar de gris y ser de rosa [plano de la esencia, no de las apariencias], donde se podía haber muerto ahogada en un río y asomar en la noche de Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala⁷⁸⁵.

Oliveira ha empezado a entender la constelación, y en ella, a Manú (Traveler), su doble complementario⁷⁸⁶: “el hombre del territorio, el incurable error de la especie descaminada, pero cuánta hermosura en el error y en los cinco mil años de territorio falso y precario”⁷⁸⁷; se plantea si no se habrá quedado al borde, “y a lo mejor había un pasaje. Manú lo hubiera encontrado, seguro, pero lo idiota es que Manú no lo buscará nunca”⁷⁸⁸.

Finalmente, el momento de cristalización en que la bruma de sensaciones, recuerdos y pensamientos cobra nitidez, tiene lugar al término de la novela, cuando Oliveira, sentado en la ventana, a punto de dejarse caer, observa a Manú y a Talita, tratando de evitar su suicidio, desde abajo, sobre las casillas de una rayuela dibujada en el patio del manicomio, como si estuvieran realizando su propia búsqueda inconsciente. Entonces Oliveira comprende definitivamente el amor triangular de Manú hacia Talita y de ambos hacia él (es decir comprende, al mismo tiempo, su amor por la Maga y el amor hacia Manú): “No había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándole y hablándole desde la rayuela”⁷⁸⁹.

Horacio conforma, en ese instante, un *continuum* con la Maga, con París, con Traveler y Talita, accede a la figura articulada por todos ellos, y al nivel en el que es posible la fusión de los contrarios, en el que la ciudad es “amor total que aroma y malhuele”, y admite que “al fin y al cabo algún encuentro había”⁷⁹⁰. En ese preciso instante, declararí­a Cortázar tiempo después, “él acaba de descubrir hasta qué punto Traveler y Talita lo aman. No se puede matar él después de eso”⁷⁹¹.

Oliveira es consciente de que esa armonía durará un instante pero será lo suficiente para probar que la búsqueda tenía sentido, y, así, “halla la verdad en la reconciliación con toda la realidad del hombre, incluyendo su mentira cotidiana”⁷⁹². En palabras de Sosnowski, ante el reconocimiento de su amor, se inicia la reconciliación con el ser.

⁷⁸⁵ Ídem.

⁷⁸⁶ Oliveira le dice a Traveler: “nada me extrañaría que vos y yo fuésemos el mismo, uno de cada lado [...] Por eso sos mi *doppelgänger*”. Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 282.

⁷⁸⁷ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 283.

⁷⁸⁸ *Ibíd.* p. 284.

⁷⁸⁹ Ídem.

⁷⁹⁰ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 285.

⁷⁹¹ Picón Garfield (1991), p. 781.

⁷⁹² Aronne-Amestoy, (1972), p. 94.

Y aunque no podamos hablar de conclusión en *Rayuela*, pues no la hay, podemos decir que la novela nos pone sobre la pista de un camino posible, el del poeta que, concibiendo el “entendimiento” como otro nombre del amor, intuye que, desde el propio centro de occidente, se puede luchar, se puede crear el túnel de acceso a la belleza, proyectándose desde la humanidad que reside en el amor. Por tanto, “la única senda infalible hacia la realización de la esencia individual y cósmica, hacia la integración, hacia la unidad es el Amor, verdad y camino a la vez, como el Tao”⁷⁹³.

III.1.3. El amor incendio: la derrota del tiempo

Una vez que se ha ingresado en una dimensión más verdadera, más auténtica del amor, una vez que se ha renovado también este concepto, entonces el amor concederá los ojos de Argos, el pasaje, el acceso. El amor será una llave si llegamos a entender su esencia de “ceremonia ontologizante, dadora de ser”⁷⁹⁴, y su potencia regeneradora:

...hasta darse cuenta de que todo hay que inventarlo otra vez, que el código no ha sido estatuido, que las claves y las cifras van a nacer de nuevo, serán diferentes, responderán a otra cosa. El peso, el olor, el tono de una risa o de una súplica, los tiempos y las precipitaciones, nada coincide siendo igual, todo nace de nuevo siendo inmortal, el amor juega a inventarse, huye de sí mismo para volver en su espiral sobrecogedora, los senos cantan de otro modo, la boca besa más profundamente o como de lejos, y en un momento donde antes había como cólera y angustia esa hora el juego puro, el retozo increíble, o al revés, a la hora en que antes se caía en el sueño, el balbuceo de dulces cosas tontas, ahora hay una tensión, algo incomunicado pero presente que exige incorporarse, algo como una rabia insaciable. Sólo el placer en su aletazo último es el mismo; antes y después el mundo se ha hecho pedazos y hay que nombrarlo de nuevo, dedo por dedo, labio por labio, sombra por sombra⁷⁹⁵.

A través del amor, tiene lugar el acto poético de renombrar las cosas, reinventando así nuestra relación con el mundo, pues tal acto es el lugar de la poesía, como nos recuerda Filer. Por ello, es el poeta quien busca las correspondencias entre lo visible y lo invisible y quien mira el mundo desde la dualidad de la luz y el fuego, un fuego que destruye para hacer visible la luz, pues, en palabras de Hoyos Gómez, crea, mediante la descomposición de un mundo real, físico y natural, un nuevo orden.

Sólo así se puede entender el tiempo mítico de la ciudad:

¿Y el tiempo? Todo recomienza, no hay un absoluto. Después hay que comer o descomer, todo vuelve a entrar en crisis. El deseo cada tantas horas, nunca demasiado

⁷⁹³ *Ibíd.* p. 90.

⁷⁹⁴ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 90.

⁷⁹⁵ *Ibíd.* p. 348.

diferente y cada vez otra cosa: trampa del tiempo para crear las ilusiones. Un amor como el fuego, arder eternamente en la contemplación del Todo⁷⁹⁶.

Desde ese centro ígneo, es posible observar cómo “los ciclos se fusionan y se responden vertiginosamente”⁷⁹⁷, nos dice Cortázar en su *Prosa del observatorio*. La ciudad es un espacio dinámico, un laberinto cuyo recorrido iniciático, en opinión de Hoyos Gómez, necesariamente adquiere la “condición ritual de nacimiento-muerte-nacimiento”⁷⁹⁸. Así, París “exige su constante construcción y desarrollo como espacio interior”⁷⁹⁹. Se puede, entonces, dice Cortázar, “seguir andando y desandando, anulando el prejuicio de las leyes físicas, entendiendo y entendiéndose desde una visión y un lenguaje que nada tienen que ver con la historia y la circunstancia. Como si todo fuera alcanzado desde un progresivo retorno”⁸⁰⁰.

Los elementos presentes en el París de la novela, el fuego y el agua, ambos son símbolos de la fusión de opuestos y aluden a una permanente regeneración.

El tiempo circular y el mito renovador de la cosmogonía están ejemplificados, para los surrealistas, en el “interminable devenir de la ciudad. París es un mito continuamente renovado y la búsqueda de una civilización nueva”⁸⁰¹.

Entender este tiempo mítico de la ciudad, entrar en él a través del entendimiento profundo del “amor total” que es la ciudad, lograr un “coeficiente tal de amor que el espíritu cristalizara bruscamente en otro plano, se instalara en una surrealidad”⁸⁰², es ganar la batalla del laberinto (la batalla del tiempo en el que hay que penetrar para vencerlo).

Oliveira desiste de apoderarse del maná de Manú⁸⁰³ porque el camino es, quizá, amar a Manú para llegar, con él, al maná: “¿quién trepa hasta el agujero si no es para bajar cambiado y encontrarse otra vez, pero de otra manera, con su raza?”⁸⁰⁴.

La clave para el acceso no es buscar con desesperación la respuesta sino hacer la pregunta desde el ángulo correcto: “reinventar el amor como la sola manera de entrar alguna vez en su kibbutz”⁸⁰⁵. Sólo de esa manera, la ciudad

entrará en nuestros sueños, se volverá su escenario momentáneo u obsesivo, empezará a desenrollar sus tapices de perspectivas, sus telones de esquina, sus tramoyas de arcadas o vías férreas, y en el sueño será ella y otra, simultánea y

⁷⁹⁶ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 39.

⁷⁹⁷ Cortázar, *Prosa del observatorio* (1999), p. 83.

⁷⁹⁸ Hoyos Gómez (2007), p. 104.

⁷⁹⁹ Ídem.

⁸⁰⁰ D'Amico, Facio y Cortázar, op. cit., p. 46.

⁸⁰¹ Bancquart, op. cit., pp. 189-190.

⁸⁰² Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 119.

⁸⁰³ “Todo cariño es un zarpazo ontológico [...] en realidad lo que quiero es apoderarme del maná de Manú, del duende de Talita, de sus maneras de ver, de sus presentes y sus futuros”. *Ibíd.* p. 323.

⁸⁰⁴ *Ibíd.* p. 220.

⁸⁰⁵ *Ibíd.* p. 36.

consecutiva, dará lo ya dado o inventará lo que acaso existe pero que no sabremos o no podremos situar jamás [...] Ciudad esponja, ciudad pulmón alentando en nuestra respiración nocturna: ahora estamos de veras aquí, ahora somos una burbuja en su incontable sistema de vasos comunicantes, pasamos de la vigilia al sueño sin abandonar el territorio que ganamos por la fidelidad y que nos fue dado como dan los gatos sus caricias, sin gratitud ni obligación⁸⁰⁶.

Y llegará la “conciliación largamente batallada”⁸⁰⁷, porque “el jugador y las cartas ya no son dos [...] ahora la ciudad sabe que puede darse al viajero. Y por eso, como en la pasión o en la amistad, los contactos se volverán más simples. Ahora, día a día, seremos esa ciudad que es nosotros día a día”⁸⁰⁸; se producirá una “doble aceptación y un solo pacto uniendo libertad con libertad, el único verdadero amor”⁸⁰⁹ y, mientras los fragmentos coagulan en una visión unitiva, la ciudad nos cederá “su más profunda imagen”⁸¹⁰, en el “encuentro final”⁸¹¹.

III.2. El encuentro

París concebida como *Amour fou*, como Nadja o Maga, como inmenso mar (en *Le Paysan de Paris*), desdoble del escritor, de su deseo, de sus fantasmas, de su propio amor, de su alma, responde a la utopía del hombre nuevo: la cultura que nace de cero, a partir del incendio, la ciudad nueva que emerge de las cenizas o, dicho por Cortázar, “el manotazo delirante para echar abajo una ciudad podrida”⁸¹², para *changer la vie*. Como señala Bancquart,

les intentions exprimées par les surréalistes (suppression de l'ordre ancien, orientation des hommes vers une nouvelle magie) ne s'accomplissent qu'en partie dans leur oeuvres. La capitale, telle qu'elle apparaît en elles, est une capitale de la quête vers le bonheur. Elle est une des plus fortes inscriptions charnelles de la tentative de 'changer la vie'⁸¹³.

La reinención del amor es la reinención de la realidad, de la ciudad y del hombre; del tiempo. Todo ello se plasma en la idea del encuentro-suma, en *Rayuela*, a través del diálogo de contrarios que hemos observado también en forma de prosa poética en el texto dedicado a los ritmos de París, donde, de nuevo, la ciudad y el amor se unen en la génesis del hombre nuevo.

⁸⁰⁶ Cortázar poetiza, de este modo, la conciliación con París. Vid. Andrade y Cortázar, op. cit., p. 14.

⁸⁰⁷ *Ibid.* p. 4.

⁸⁰⁸ *Ídem.*

⁸⁰⁹ *Ídem.*

⁸¹⁰ *Ibid.* p. 13.

⁸¹¹ *Ibid.* p. 15.

⁸¹² Cortázar (1999), *Prosa del observatorio*, p. 80.

⁸¹³ Bancquart, op. cit., p. 199.

El encuentro rayueliano responde, asimismo, a un conato de integración de la perspectiva filosófica occidental y la oriental, porque Cortázar no pretende hacer “tabula rasa de la civilización occidental”⁸¹⁴, sino “encontrar, una vez realizada la autocrítica de los mecanismos y la revisión de eslabones flojos, la esencia sana y fecunda que permitiría conformar la síntesis con lo mejor de ambas filosofías”⁸¹⁵.

Cortázar nos hace ver, ya desde su *Teoría del túnel* y, específicamente, en su texto posterior, “Irracionalismo y eficacia”, que es necesario generar este balance (de nuevo la riqueza mineral de la confluencia de aguas) ya que la una sin la otra no se sostienen, como lo prueba el supuestamente bien avenido modelo racional de occidente:

Perogrullescamente, invito a pensar en un solo proceso histórico, de consecuencias negativas capitales, que emane de un desborde irracional. Lo que ocurre es todo lo contrario. Las persecuciones, las reacciones más abominables, las estructuras de la esclavitud, la servidumbre y el envilecimiento, los desbordes raciales, la fabricación despótica de imperios, todo lo que cabe agrupar en el lado de sombras del proceso histórico, se cumple conforme a una ejecución por lo menos tan racional y sistemática como los procesos de signo positivo. Tocamos lo vivo del asunto al señalar que si los impulsos conducentes a esas fases negativas son o pueden ser producto “de la peor y más inhumana” irracionalidad, su cumplimiento fáctico e histórico es racional, en un grado de razón tan lúcido y manifiesto como la razón que lleva a América, a la imprenta, al *Discurso del método*, a 1789, a Stalingrado⁸¹⁶.

Así, la posibilidad de encuentro entre Horacio y la Maga, que representa una conciliación a varios niveles: racionalidad e irracionalidad, pensamiento occidental y oriental, la ciudad y el paseante, el laberinto y el iniciado, el tiempo y el perseguidor, sugiere que no sirve de nada elegir una sola carta, porque el jugador y la baraja deben ser el mismo. Debe producirse, a través de la batalla poetista que une surrealismo y existencialismo, la unión del mundo Maga y del mundo Oliveira, ambas formas de sabiduría, la inocente y la racional, la vía mágica poética y la lógico-empírica, el inconsciente y el consciente, sueño y realidad, etc., lo cual equivaldría, para Oliveira, a hacer las paces consigo mismo: “a abolir el territorio, a vencer su batalla y a querer dormirse por fin en el despertar, en ese filo donde la vigilia y el sueño mezclaban las primeras aguas y descubrían que no había aguas diferentes”⁸¹⁷, es decir, la antropofanía del hombre nuevo.

⁸¹⁴ “Me interesaron los presocráticos y luego Platón y la filosofía moderna [...] Después, aquí en Europa, por primera vez empecé a leer libros de metafísica oriental, pero sin espíritu de sistema [...] habré leído una decena de libros sobre el Vedanta y textos vedánticos y habré leído algo sobre el Zen y algunos ensayos complementarios [...] Todo esto me pareció metodológicamente muy aprovechable para un hombre occidental”. González Bermejo (1991), p. 771.

⁸¹⁵ Ídem.

⁸¹⁶ “Irracionalismo y eficacia” (1949). En *Obra crítica / VI* (2006), p. 243.

⁸¹⁷ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 276.

III.3. Hacia el “amoricidio”

En este sentido, en lo que a la utopía cortazariana se refiere, *Rayuela* es un primer ataque al laberinto, tras el acercamiento de *El perseguidor*. De hecho, Cortázar confesaría, tiempo después, que a Oliveira le tocó llevar hasta sus últimas consecuencias la tentativa de Johnny Carter. Pero las consecuencias no serían tan últimas: con Oliveira, Cortázar da un primer paso hacia otra forma de comprender el amor como regeneración de la realidad y como pasaje, nos deja al borde de una decisión que se resume en amoricidio o suicidio, pero esta tentativa tiene una forma aún embrionaria: la acción no entra en los planes de Oliveira que la considera una forma de engaño más:

creer que la acción podía colmar, o que la suma de las acciones podía equivaler a una vida digna de este nombre, era una ilusión de moralista. Valía más renunciar, porque la renuncia a la acción era la protesta misma y no su máscara⁸¹⁸.

Y, aunque Oliveira propone esta actitud a la vez que, al instante siguiente, se burla de ella –subrayando irónicamente su “mínima acción” al encender un cigarro–, señala Sosnowski que “para Oliveira, la cultura occidental ha errado el camino al entronizar la acción como máxima manifestación de los poderes humanos”⁸¹⁹.

En este sentido, Cortázar admite que

Rayuela se había dado en una dimensión exclusivamente individualista y fuera de la historia, porque yo estaba fuera de la historia. Este libro fue escrito antes de que yo fuese a China, antes de que yo tomase conciencia de América Latina. A mí me importaba un bledo América Latina, realmente me importaba un bledo cuando yo vine a Europa. Era un perfecto pequeño burgués individualista⁸²⁰.

Por otro lado, observamos que la inacción de Oliveira no es tan firme, hay un reclamo de compromiso en el fondo del personaje que siempre es, como en el caso anterior, cuestionado al instante siguiente:

Hombres realizados, hombres que han dado el salto fuera del tiempo y se han integrado en una suma, por decirlo así... Sí, supongo que los ha habido y los hay. Pero no basta, yo siento que mi salvación, suponiendo que pudiera alcanzarla, tiene que ser también la salvación de todos, hasta el último de los hombres. Y eso, viejo... Ya no estamos en los campos de Asís, ya no podemos esperar que el ejemplo de un santo siembre la santidad, que cada gurú sea la salvación de todos los discípulos⁸²¹.

⁸¹⁸ *Ibíd.* p. 22.

⁸¹⁹ Sosnowski (1973), p. 128.

⁸²⁰ Soriano, Ernesto y Norberto Colominas. “Julio Cortázar: lo fantástico incluye y necesita la realidad”. En *Rayuela*. (1991), p. 793.

⁸²¹ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 366.

Así, Oliveira parece estar siempre sobre una cuerda floja (o balanceándose en el alféizar de la ventana), entre el suicidio y el amoricidio: a un lado, la inacción, puesto que nada se puede hacer; por otro lado, la batalla por la salvación de los hombres. Necesariamente, esta segunda idea tenía que acabar pesando más que la primera para Cortázar: así lo confirma su trayectoria literaria y personal, en la que todos los intentos de fuga utópica individualista (véase “La isla a mediodía” o “El otro cielo”) quedan truncados.

Por ello, Cortázar no se muestra favorable a la idea del suicidio de Oliveira que defienden algunos críticos, para la supervivencia de su doble social Manú, vinculado inconscientemente al mundo convencional. Según esta interpretación, Manú habría “matado” a Oliveira, durmiendo su lucidez a través de estupefacientes, pues, en palabras de Aronne-Amestoy, “el mundo continua crucificando a sus santos para proteger su sueño”⁸²². Si bien, ese podría ser un desenlace posible, equivalente a la bofetada que Oliveira recibe cuando trata de ayudar a Trèpat (referencia al castigo por hacer el bien, la crucifixión), sin embargo, en un análisis posterior de la novela, Cortázar ofrece una perspectiva más optimista: “Él no salta, no, no, yo estoy seguro de que él no se tiró [...] Oliveira no se suicida”⁸²³, pues no puede matarse una vez que ha percibido la sinceridad del amor de Talita y Manú.

Deducimos, pues, que Oliveira elegirá el “amoricidio”, el único camino que podrá llevarle hacia el otro lado. Pero en el momento preciso de su escritura, sin conocer estas revelaciones posteriores de Cortázar, la novela nos deja al borde de una frontera que marca un doble interrogante: ¿suicidio o amoricidio? ¿inacción o acción? ¿Huir de la ciudad o penetrar en ella? y, en segundo lugar, ¿qué ocurre cuando, tras trepar hasta el agujero, se inicia el descenso para encontrarse con la raza de otra manera? ¿El final es la crucifixión o existe una recompensa metafísica en ese amoricidio?

Como afirmaría Cortázar, años después de escribir *Rayuela*,

la idea es que allí, tú o cualquier otro lector es quien decide. Entonces tú, por ejemplo, decides, igual que yo, que Oliveira no se mata. Ahora hay lectores que deciden que sí. Bueno, lástima por ellos. El lector es el cómplice, él tiene que decidir. Claro que es optimista, es un libro muy optimista⁸²⁴.

La búsqueda de *Rayuela* nos proporciona esta imprescindible pista del amor como acceso, porque este amor es el germen de la necesidad de comprometerse para llegar a un cambio. Si bien Cortázar aún instala a su personaje en un recelo hacia el compromiso y la acción, por otro lado empieza a intuir, de una forma decisiva que la acción es necesaria y habrá de conjugar esta acción con la poesía de la ciudad para llegar al centro del mandala. En ello influirá su experiencia en Cuba, justamente en el año 63, después de escribir *Rayuela* y unos meses antes de que se publicase, pero de ello hablaremos en el siguiente capítulo.

⁸²² Aronne-Amestoy (1972), p. 94.

⁸²³ Picón Garfield (1991), p. 781.

⁸²⁴ *Ibíd.* p. 782.

Así, aunque en un primer momento Oliveira parece inclinarse por la utopía regresiva, dadas las numerosas menciones del paraíso perdido, reino milenario, etc., finalmente, el entendimiento del amor que sustituye a la intelección racional parece llevarlo a un terreno más humano y activo; la búsqueda de una utopía progresiva está ya presente en la propia crítica de la utopía de fuga: “¿qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario?”⁸²⁵, y la búsqueda por la que opta Cortázar se proyecta hacia el futuro, no es una evasión, está ya contenida en la afirmación de Morelli sobre generar la silueta del nuevo mundo: “por leerla entendamos generarla”.

En este sentido, comprender el código París-Maga-mandala a través del amor, desde la ígnea excentración surrealista descubridora de un nuevo centro en el que se unen todos los puntos, los polos dialécticos, los lenguajes, los signos, logos y mitos, cordura y locura, consciente e inconsciente, etc., es penetrar en el tiempo y vencerlo, generando esa otra figura que se oculta tras la realidad.

En este recorrido abierto a través del laberinto, no hay soluciones sino procesos, porque Oliveira no *es*, sino que “busca ser”.

En opinión de Aronne-Amestoy no hay meta, sino un proceso multiforme de diálogo de contrarios en el que utopía y paraíso se hallan subordinados a la historia y se tejen con ella.

La utopía cortazariana no está dibujada enteramente en *Rayuela*, sino en estado embrionario, en progreso, y aunque la posibilidad del amoricidio planteada en la novela transformará la teoría poética de Cortázar (lo veremos en capítulos posteriores), harán falta algunas batallas más para ganar la gran batalla del laberinto.

Después de haber visto el almanaque París y de haber intentado descifrar el criptograma, Cortázar estará en disposición de llegar al centro, a la última casilla del mandala, sin buscarla (exactamente del mismo modo que Oliveira) en el encuentro definitivo en el que el perseguidor y la ciudad conformarán la gran ósmosis poética. Será la batalla-juego decisiva, el *Último round*.

⁸²⁵ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 309.

CAPÍTULO IV.

62/ MODELO PARA ARMAR. EL HUECO PARÍS

I. LA PROPUESTA 62

62/ Modelo para armar y *La vuelta al día en ochenta mundos* son definidos por Cortázar como “libros en los cuales seguí adelante en el terreno experimental que me interesa, tratando de abrir nuevas brechas en el campo del idioma y la de la temática, buscando despertar en mí mismo y por consiguiente en los lectores nuevas resonancias dentro de la órbita de la sensibilidad y la inteligencia”⁸²⁶.

Como decíamos en la introducción, dejaremos *La vuelta al día* para el siguiente capítulo y nos centraremos en *62/Modelo para armar*, pues esta novela es una revisión diferente del recorrido por la ciudad-mandala que amplía los matices de la búsqueda axial desarrollada en *Rayuela* y nos ofrece, de nuevo, un modelo basado en la dialéctica novela-antinovela llevado, en esta ocasión, a sus últimas consecuencias.

62 es la realización de un proyecto “que se quedó en notas sueltas”, y que nos presenta Morelli en el capítulo 62 de *Rayuela*, partiendo del planteamiento de que

al margen de las conductas sociales, podría sospecharse una interacción de otra naturaleza, un billar que algunos individuos suscitan o padecen, un drama sin Edipos, sin Rastignacs, sin Fedras, drama *impersonal* en la medida en que la conciencia y las pasiones de los personajes no se ven comprometidas más que a posteriori. Como si los niveles subliminales fueran los que atan y desatan el ovillo del grupo comprometido en el drama. Como si ciertos individuos incidieran sin proponérselo en la química profunda de los demás y viceversa, de modo que se operaran las más curiosas e inquietantes reacciones en cadena, fisiones y transmutaciones⁸²⁷.

⁸²⁶ Del texto “Los caminos de un escritor” (1980). Cortázar, *Obra crítica VI* (2006), p. 647.

⁸²⁷ Cortázar, *Rayuela* (1991). p. 297.

Es decir, la trama de los personajes se subordina a otra instancia superior a ellos, o más bien se deja tejer por la entrevisión de esa super-estructura intuida por Cortázar. En este sentido, Morelli nos adelanta que

si escribiera ese libro, las conductas estandard (incluso las más insólitas) serían inexplicables con el instrumental psicológico al uso. Los actores parecerían insanos o totalmente idiotas. No que se mostraran incapaces de los *challenge and response* corrientes: amor, celos, piedad y así sucesivamente, sino que en ellos algo que el homo sapiens guarda en lo subliminal se abriría penosamente un camino como si un tercer ojo parpadeara penosamente debajo del hueso frontal. Todo sería como una inquietud, un desasosiego, un desarraigo continuo, un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada, y esos fanteoches se destrozaban o se amarían o se reconocerían sin sospechar demasiado que la vida trata de cambiar la clave en y a través y por ellos, que una tentativa apenas concebible nace en el hombre como en otro tiempo fueron naciendo la clave-razón, la clave-sentimiento, la clave pragmatismo. Que a cada sucesiva derrota hay un acercamiento a la mutación final, y que el hombre no es sino que busca ser, proyecta ser, manoteando entre palabras y conductas y alegría salpicada de sangre y otras retóricas como esta⁸²⁸.

Si a ello añadimos otra de las importantes claves que completan la génesis de *62* —“la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir, que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados”⁸²⁹—, veremos que se trata de un experimento de *Roman Comique*⁸³⁰ al igual que lo es *Rayuela*, pero llevado a su extremo empírico.

Así, *62* rompe los parámetros de espacio, tiempo, narración, etc., en un salto desafiante hacia la persecución de la gran figura, que exige la complicidad del lector más que ninguno de los otros libros de Cortázar, pues su estructura y sentido, como declara el autor al principio del libro, están abiertos a las combinatorias de los lectores: “recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal [...] La opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato serán en cada caso el libro que ha elegido leer”⁸³¹.

Pero sobre todo, esta novela-antinovela nos ofrece otro acercamiento al concepto de París como entidad axial y a la búsqueda fractal de ese centro. Por ello, a pesar de la complejidad y el interés del análisis de *62*, sólo nos detendremos en este libro en cuanto que nos interesa el tratamiento que en él se hace de la ciudad, su unión, de nuevo, con el personaje principal femenino y con el concepto de mandala.

⁸²⁸ Ídem.

⁸²⁹ *Ibid.* p. 386.

⁸³⁰ Recordemos que la *roman comique*, “antinovela o texto desconcertante para el lector de novelas”, parte de “una repulsa de la literatura”. Una negación que Cortázar entiende como “parcial”, puesto que se apoya en la palabra, pero que “debe velar en cada operación que emprendan autor y lector”. Vid. pp. 325 y 32 de *Rayuela*.

⁸³¹ Cortázar, Julio. *62/Modelo para armar* (1968). Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2004, p. 8.

II. PARÍS EN 62

En *62/Modelo para armar*, París es “la Ciudad” que funciona como ente literario conformado por tres ciudades: la Viena centro del vampirismo de la condesa y de la si-niestra anciana Frau Marta, el Londres de los neuróticos anónimos y el París del sacrificio simbólico de Juan y el castigo de Hélène. Son escenarios que “integran, como ciertos sitios de cualquier ciudad, la Ciudad propiamente dicha”⁸³².

En este sentido “el texto está armado desde un tiempo en el que se conjugan pasado y presente; un espacio en el que se sobreponen tres ciudades que son la misma ciudad: la Ciudad”⁸³³.

La historia concurre en una geografía y una cronografía que según Yurkievich son “asimétricas, oníricas, alucinantes”. Para él, la ciudad de 62 es

médium, recinto privilegiado que conecta con los poderes providenciales, lugar epifánico (con la ambivalencia de toda puerta) donde se operan los encuentros y las mutaciones decisivas. Tabernáculo que encierra las claves, Aleph, la Ciudad o la zona involucran el espacio de la conexión, espacio conjuntivo que concilia las heterogeneidades díscolas de la experiencia territorial y las concatena según una causalidad tan irrevocable como hermética⁸³⁴.

Pero, como vamos a ver, la ciudad en 62 es entendida, sobre todo, como hueco. Si en *Rayuela*, tanto desde la estructura del texto como desde el contenido, se expresaba el anhelo del derecho de tierra, la búsqueda axial, etc., en 62 se hace énfasis, desde ambos lados, en el juego de opuestos que refleja la imposibilidad de acceso y a la vez su cercanía, es decir, que al igual que *Rayuela* era definida como una dialéctica entre la novela y su antinovela, 62 es un paradójico diálogo continuo de materia y antimateria (o tesis, antítesis) en busca de la síntesis; una continua evocación del acceso desde la imposibilidad de acceso y viceversa, donde se hacen visibles las dos caras del hueco ciudad, la de posible pasaje hacia el otro lado, y la que sólo muestra la nada no atravesable.

Recordemos los reveladores versos del poema de Cortázar “Entre esto y aquello”:

“[...] aún ahí
 en esa concreción de la molécula aplastada
 del espíritu apretado por el tiempo
 en lo más pequeño lo último lo más compacto
 de lo último
 está

⁸³² Yurkievich, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994, p. 198.

⁸³³ Así lo precisa Alazraki en su estudio *62/Modelo para armar, novela caleidoscopio*. Vid. Alazraki, Jaime, “62/Modelo para armar: novela caleidoscopio”. *Revista Iberoamericana* n° 116-117, vol. XLVII. julio-diciembre (1981): 155-163, p. 157.

⁸³⁴ Yurkievich, (1994), p. 198.

está el cuchillo de aire
 echando a rodar en libertad
 [...]

está porque es lo último
 él es lo último
 es la nada
 es nosotros
 lo que podemos ser
 que es ser nosotros⁸³⁵

Ese hueco de dos caras es el centro del mandala y se hace presente, en la novela, desde la dimensión interior del personaje principal y su relación con Hélène, desde la mirada del autor y desde el tejido del texto. Todo ello a través de estructuras que permanentemente aluden a la fractalidad: la ciudad conforma su laberinto de tiempo en los diferentes espejos o cristales del caleidoscopio que, al girar la lente, se superponen, nos muestran la entrevisión y nos muestran a la vez la multiplicación de posibilidades e imposibilidades, soslayando una vez más, la cercanía e inaccesibilidad del centro.

II.1. La Ciudad como espacio interior

Como vimos en el capítulo anterior, la ciudad se convierte, desde la mirada surrealista, en un desdoble del paseante, que funciona especialmente como proyección de su subconsciente, recordemos la explícita frase de Cortázar: Caminar por París –y por eso califico a París como ciudad mítica– significa avanzar hacia mí⁸³⁶.

Las primeras páginas de *62* nos ofrecen un ejemplo preciso de este desdoble cuando Juan (intérprete argentino, errante por su profesión, y equivalente a Oliveira en *Rayuela*) se encuentra frente a sí mismo en el espejo del restaurante Polidor. En ese momento se produce un doble desdoble, por un lado, del personaje de Juan y por el otro, del propio texto. Juan, metido en el código del texto, trata de descifrar el otro código, el de la cristalización que surge ante él. Todo aquello que, de este lado del espejo, parece plano: el libro de Butor, el *chateau saignant*, el Sylvaner, etc., al otro lado del espejo alcanza otro significado, un relieve específico que lo integra en la cristalización de múltiples elementos que se dan como pequeñas gotas de agua, conformando una especie de concatenación fractal imposible de abarcar.

La primera de las “gotas” es el libro de Michel Butor que Juan compra en el bulevar de Saint-Germain sin saber por qué y “sintiendo como a contrapelo el vacío de la Nochebuena en París”⁸³⁷. A continuación, Juan cree percibir la presencia de la condesa Bathory⁸³⁸ (el

⁸³⁵ Cortázar, *Razones de la cólera*. En *Obras completas / IV. Poesía y poética*. Saúl Yurkievich (Ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 395-396 [sic.]

⁸³⁶ Herráez (2003), pp. 150 y 151.

⁸³⁷ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004), p. 20.

⁸³⁸ La condesa Erzsébet Báthory de Ecsed (Nyírbátor, Hungría; 7 de agosto de 1560 - Castillo de Čachtice, actual Trenčín, Eslovaquia, 21 de agosto de 1614) es un personaje histórico que funciona en el imaginario

lector se ocupa de hacer la asociación Butor-Bathory) en una sombría esquina de la urbe – “no porque en esa esquina hubiera nada que pudiera recordarle a la condesa”⁸³⁹ –, entre las calles Monsieur le Prince y Vaugirard (que conforman, entre las dos, la palabra “vampiro”).

Después, por una razón que Juan califica de “incomprensible”, entra en el restaurante Polidor (recordemos que el autor del relato “El vampiro” se apellida Polidori) que “parece una morgue”⁸⁴⁰, donde se sienta en una mesa frente a “la pared disfrazada de espejo”⁸⁴¹, proporcionándonos una clave que sintetiza todas las demás presentes en la novela cuando añade “como tal vez tantas otras cosas esa noche y todas las noches y sobre todo Hélène”⁸⁴².

Hélène, residente en París, anestésista de profesión, es el personaje principal femenino, deseado y temido, amado y perseguido por Juan, una pared espejo continuamente tejida y destejida por él: una representación de la ciudad que, al igual que ella, tiene dos caras, el hueco (equivalente a la apariencia fría, mármorea de Hélène) y el intersticio (el fondo no revelado), la ciudad secreta, inalcanzable como la propia Hélène. Pero esto lo veremos más adelante.

Regresemos al restaurante Polidor. Allí, Juan abre el libro que ha comprado y lee un pasaje en el que aparece el nombre del vizconde de Chateaubriand, en el mismo momento en el que otro comensal ordena un *chateau saignant* (castillo sangriento), lo cual reactiva esa “leyenda, crónica mediocre que Juan había leído años atrás”⁸⁴³ sobre la condesa: el *chateau* evoca la idea del castillo de Csejth, residencia de la condesa, mientras que *saignant* hace referencia al término *sanglant* que se acerca sospechosamente al título de la mencionada crónica, *La comtesse Sanglante*. La coincidencia se amplía con la botella de Sylvaner: “Sylvaner, que contenía en sus primeras sílabas como en una charada, las sílabas centrales de la palabra donde latía a su vez el centro geográfico de un oscuro terror ancestral”⁸⁴⁴: Transilvania, tierra de vampiros, origen de la familia Bathory.

En ese momento (estaba cerrando el libro porque no tenía ganas de leer y la luz era pésima) oyó distintamente el pedido del comensal gordo y todo se coaguló en el acto de alzar los ojos y descubrir en el espejo la imagen del comensal cuya voz le había llegado desde atrás. Imposible separar las partes, el sentimiento fragmentado del libro, la condesa, el restaurante Polidor, el castillo sangriento, quizá la botella de Sylvaner: quedó el cuajo fuera del tiempo, el privilegiado horror exasperante y delicioso de la constelación, la apertura a un salto que había que dar y que él no daría porque no era un salto hacia nada definido y ni siquiera un salto. Más bien al revés,

vampírico como una especie de versión femenina de Drácula. Fue acusada de una serie de crímenes de jóvenes doncellas, motivados por su obsesión por la belleza, que le valieron el sobrenombre de “la Condesa Sangrienta”.

⁸³⁹ Cortázar, Julio. *62/Modelo para armar* (2004), pp. 20-21.

⁸⁴⁰ *Ibíd.* p. 22.

⁸⁴¹ *Ídem.*

⁸⁴² *Ídem.*

⁸⁴³ *Ibíd.* p. 21.

⁸⁴⁴ *Ibíd.* p. 29.

porque en ese vacío vertiginoso las metáforas saltaban hacia él como arañas, como siempre eufemismos o rellenos de la inaprehensible mostración (otra metáfora)⁸⁴⁵.

Observemos en este texto la significativa vinculación de contraposiciones que realiza Juan respecto a su vivencia del coágulo: “privilegiado horror exasperante y delicioso”, “apertura a un salto que había que dar y que él no daría”. Juan entra en el hueco a través del espejo y, haciéndolo, se introduce en su propio interior. El proceso tiene dos caras, partícula y antipartícula, como todos los elementos en este libro: por una parte, Juan aplica sus categorías subconscientes a los elementos externos, los dota de sus propios temores, conformando así una barrera metafísica. Como afirma Sosnowski, “el objeto no cumple sólo una finalidad práctica sino que puede servir como camino de acceso a la supra-realidad”⁸⁴⁶.

Por otro lado, la visión poética de los elementos que aparentemente son simples materiales, revela, desde la mirada surrealista, la entrada al otro lado, hasta tal punto que el restaurante se convierte en intercesor, en territorio conectado con lo axial. En palabras de Yurkievich, “esa tierra de nadie en un estado de desamparo, deviene espacio fuerte que conecta con lo axial, lugar intercesor. El anodino restaurante ingresa en la zona del laberinto o del mandala, cobra derecho de ciudad”⁸⁴⁷.

En el Polidor, el espejo hace las veces de entrada al intersticio (“territorio intercesor”) entre dos “simulacros”, aquél que parece ser la realidad y aquél que, por inabarcable, acaba siendo recordado como simulacro. En un instante se conforma una verdad que inmediatamente desaparece, ese momento fugaz en que todas las imágenes, los hechos

se habían resuelto en eso que Juan no sabía cómo nombrar, porque cada cadena o coágulo no eran más que una tentativa de situar al nivel del lenguaje algo que se daba como una contradicción instantánea, que cuajaba y huía simultáneamente, y eso no entraba ya en el lenguaje articulado de nadie, ni siquiera de un intérprete avezado como Juan⁸⁴⁸.

La “cristalización fulgurante” que experimenta Juan es descrita por Cortázar como el instante en que

todo ocurre (es) a la vez: la puerta, la sonrisa y el resto de los elementos que dan la figura, se proponen como facetas o eslabones, como un relámpago articulante que cuaja el cristal en un acaecer sin estar en la duración. Imposible que lo retengamos, puesto que no sabemos des-plazarnos. Queda una ansiedad, un temblor, una vaga

⁸⁴⁵ *Ibíd.* p. 26.

⁸⁴⁶ Sosnowski, *op. cit.*, p. 102.

⁸⁴⁷ Yurkievich, (1994), p. 196.

⁸⁴⁸ Cortázar, *62/Modelo para armar* (2004), p. 11.

nostalgia. Algo estaba ahí, quizá tan cerca. Y ya no hay más que una rosa en su vaso, en este lado donde a rose is a rose is a rose y nada más⁸⁴⁹.

Así define Cortázar la cristalización en su texto “Cristal con una rosa dentro”, incluido en *Último round* y que, junto con “La muñeca rota”, resulta clave para entender *62/Modelo para armar*. En el texto, desde la mirada “entre”, Cortázar nos revela que “la imagen poética es una re-presentación de elementos de la realidad usual articulados de tal manera que su sistema de relaciones favorece esa misma entrevisión de una realidad otra”⁸⁵⁰. La rosa, el calidoscopio, cuaja en ese instante fugaz y permite un acceso:

De sólo una cosa podía estar seguro: de ese hueco en el rumor gastronómico del restaurante Polidor en el que un espejo de espacio y un espejo de tiempo habían coincidido en un punto de insoponible y fugacísima realidad antes de dejarme otra vez a solas con tanta inteligencia, con tanto antes y atrás y delante y después⁸⁵¹.

La entrevisión de lo fantástico –entendiendo lo fantástico desde la acepción cortazariana de lo que está “entre”–, o el coágulo descrito en las primeras páginas de *62*, tienen otra definición aclaratoria en el texto de *La vuelta al día en ochenta mundos*, “Julios en acción”, en el que Cortázar explica:

Cuando lo fantástico me visita (a veces soy yo el visitante y mis cuentos han ido naciendo de esa buena educación recíproca a lo largo de veinte años) me acuerdo siempre del admirable pasaje de Víctor Hugo: “Nadie ignora lo que es el punto bélico de un navío; lugar de convergencia, punto de intersección misterioso hasta para el constructor del barco, en el que se suman las fuerzas dispersas de todo el velamen desplegado”⁸⁵².

El punto bélico hace alusión al coágulo, es decir, al *Aleph*: “en ese instante gigantesco he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto [...] lo que vieron mis ojos fue simultáneo”⁸⁵³, escribe Borges en el célebre relato. A su vez, el instante infinito equivaldría a ese espacio descrito por Cortázar “donde vida y muerte son segmentos continuos de un mismo flujo vital y donde la muerte deja de ser el escándalo de occidente”⁸⁵⁴. Por ello, el intento de ver la figura es el intento de llegar a la inmortalidad por la superación del tiempo y el espacio.

⁸⁴⁹ Cortázar, “Cristal con una rosa dentro”. *Último round* (2006), tomo II, p. 129.

⁸⁵⁰ *Ibid.* p. 128.

⁸⁵¹ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 37.

⁸⁵² Cortázar, “Del sentimiento de lo fantástico”. *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo I, p. 74.

⁸⁵³ Borges, Jorge Luis. *El Aleph* (1949). Barcelona: Seix Barral, 1983, p. 167.

⁸⁵⁴ Sosnowski, op. cit., p. 118.

El coágulo que tiene lugar en el Polidor es la génesis de los códigos de la novela: “las primeras treinta páginas definen un ideograma que el resto del libro descifra o intenta descifrar”⁸⁵⁵, precisa Alazraki.

II.1.1. El desdoble del espacio y el mandala

A través de la experiencia del coágulo observamos, como explica Anderson, “la doble faceta de Juan, como personaje y como lector, que se dan simultáneamente”⁸⁵⁶, porque Juan actúa como lector frente a la novela en la que actúa como personaje; novela que ya ha sucedido para él, no para nosotros que no la hemos leído todavía. Es decir, que Juan “lee como personaje el discurso narrativo en el cual está inmerso”⁸⁵⁷.

En su estudio sobre *62, La imposibilidad de narrar* (1990), Anderson distingue un *yo* oculto –no mencionado como *yo*– que se dirige a un *tú*: el tú que debería narrar. Este *tú*, a su vez, pasa a ser un *yo* narrador que se dirige a otra ausencia, Hélène. Después veremos la importancia de esta ausencia: el hueco en la novela.

Podríamos añadir, en este sentido, que el desdoble lo realizan también los demás personajes –ya que todos son personajes y narradores– y, por supuesto, la ciudad que se desdobra en ente ciudad y en narración (zona) y, a su vez, en el interior del paseante (de nuevo entidad representada también por la mujer) y en el relato de éste (zona).

La ciudad, para Yurkievich, es una metáfora de la novela, es decir, que “la ciudad es *62 / Modelo para armar*” y la zona, “sus secuencias coagulantes”⁸⁵⁸, ya que la urbe “sólo puede representarse mediante aglutinamientos o condensaciones oníricas, a través de la profusión fantásica que se sobrepone a lo real o entabla con él una coexistencia caótica”⁸⁵⁹.

De este modo,

con la ciudad puede vincularse cualquier lugar, objeto o circunstancia, la ciudad puede extenderse por doquier, librar en un inesperado momento su acceso; la ciudad es cambiante, metamórfica, es un lugar mental, pertenece al teatro de la memoria; es estación mnemónica, afloramiento al campo de la conciencia [...] Ella contiene los paradigmas personales de una experiencia del espacio interiorizado, canal que la corta, pontones y tranvías que la cruzan, mercado con portales y con tiendas de frutas, hotel con verandas, siniestros ascensores, retretes sucios donde la cita es perro y no se da, etc.⁸⁶⁰

⁸⁵⁵ Alazraki (1981), p. 157.

⁸⁵⁶ Anderson, Blanca. *Julio Cortázar: la imposibilidad de narrar*. Madrid: Pliegos, 1990, p. 32.

⁸⁵⁷ Ídem.

⁸⁵⁸ Yurkievich, (1994), p. 198.

⁸⁵⁹ *Ibíd.* p. 199.

⁸⁶⁰ *Ibíd.* p. 198.

La ciudad no es sólo un espacio interiorizado, es también, como veíamos en el capítulo anterior, la proyección del interior hacia un exterior cuyos elementos han sido dotados de simbolismo, y en cuyo espacio poetizado, todo se vuelve “paisaje existencial, todo puede transmutarse en la ciudad”⁸⁶¹. Por eso, “la topología urbana de 62 es, en última instancia, la figuración de un espacio interior”⁸⁶².

La urbe es concebida como el gran laberinto, terreno del subconsciente, de la mirada interior surrealista⁸⁶³, proyección exterior del interior del paseante, y, como veíamos en el capítulo anterior, también es la morada de ese Fantômas que surge como expresión de lo reprimido en el subconsciente y de la necesidad interna de rebelarse contra lo establecido, dentro de un marco social represivo, es decir, la pulsión de destejer el código ciudad, como hace el personaje de Monsieur Ochs, misterioso fabricante de fetiches profanados⁸⁶⁴.

Entro de noche a mi ciudad, yo bajo a mi ciudad
donde me esperan o me eluden, donde tengo que huir
de alguna abominable cita, de lo que ya no tiene nombre,
una cita con dedos, con pedazos de carne en un armario,
con una ducha que no encuentro, en mi ciudad hay duchas⁸⁶⁵.

Así comienza el poema que Cortázar, a través de Juan, le dedica a la ciudad en 62. En este poema, Cortázar vuelve a hablarnos de la imposibilidad de acceso, de esa permanente búsqueda que según avanzamos se convierte en sucesión de espejos fractales, donde, durante todo el recorrido, vislumbramos el centro – “y yo debo viajar interminablemente”⁸⁶⁶–, cuya inaccesibilidad es representada por los ascensores que se mueven en zig zag⁸⁶⁷ (búsqueda inconcluyente), y los hoteles que se multiplican: “porque entraré otra vez en el hotel o en las deshabitadas galerías de algo que ya no es el hotel, la mansión infinita a la que llevan todos los ascensores “donde el miedo empieza a coagularse” y las puertas, todas las galerías”⁸⁶⁸. Y en ese universo hay una circulación de gentes “que no tienen figura”, ocupando las hileras de “retretes incontables”⁸⁶⁹ rodeados de mugre.

⁸⁶¹ *Ibid.* p. 202.

⁸⁶² *Ibid.* p. 197.

⁸⁶³ Como vimos en el capítulo anterior, los surrealistas le dan una enorme importancia a la mirada interior, de ahí que se autorretrataran con los ojos cerrados. Dalí por ejemplo llegó a considerar su ojo como una cámara que tomaba instantáneas de su pensamiento interior y de las imágenes que se componían en su subconsciente. Vid. Le Gall, Guillaume. “El modelo interior: la vista invertida”. En AA.VV. *La subversión de las imágenes: surrealismo, fotografía, cine*. Jacques-Edouard Livet (Ed.) (Cat. Exp.). Madrid: Fundación Mapfre, 2010, p. 278.

⁸⁶⁴ Ochs es un fabricante de muñecas al que se le ocurre introducir objetos de todo tipo en el vientre de sus creaciones. Más adelante, veremos la relevancia minotáurica de este personaje en la novela.

⁸⁶⁵ Cortázar, *62/Modelo para armar* (2004), p. 40.

⁸⁶⁶ *Ibid.* p. 41.

⁸⁶⁷ “Ya Hélène sabrá como siempre que el ascensor ha empezado a deslizarse horizontalmente por uno de los muchos codos de ese zig-zag que no sorprende a nadie en la ciudad”, piensa Juan. Cortázar, *62/Modelo para armar* (2004), p. 188.

⁸⁶⁸ *Ibid.* p. 42.

⁸⁶⁹ *Ídem.*

Finalmente la cita resulta ser con la ausencia y ocurre igual que en esos sueños en los que creemos estar con una persona pero estamos con otra:

y tú, de tiempo en tiempo, estás también en la estación
 [pero tu tren
 es otro tren, tu Perro es otro Perro, no nos encontrare-
 mos, amor mío,
 te perderé otra vez en el tranvía o en el tren⁸⁷⁰.

La distancia y la revelación de la identidad que adquiere ese “tú”, que es en realidad la esencia del “yo”, queda subrayada: “siempre andaré buscándote en el hoy / de esta ciudad, de esta hora”⁸⁷¹, dice Cortázar en su poema “Hic et Nunc” que bien pudiera ser el inicio de otra de sus poesías, ya mencionada, “Entre esto y aquello”:

...de mí a ti
 de mí a mí
 el espacio
 un cuchillo de cristal
 [...]
 y tú, ese otro yo
 tú por siempre tú
 y yo mismo a mi lado
 yo espejo de mí mismo
 continuamente yéndome
 de mí por otra cosa⁸⁷²

Con el descenso a la noche de la ciudad, a esta agonía de multiplicaciones hacia un inalcanzable centro, Juan desciende también a su fondo interior, en el que la mugre simboliza la sombra, la bruma que no deja *ver*.

“Si hubiera tenido un espejo de bolsillo se hubiera mirado la garganta, casi le hizo gracia pensar que era preferible no tenerlo al lado de las aguas sucias y negras del canal”⁸⁷³. En esta reflexión de Juan se hace visible la concepción de la mancha como algo que enturbia el reflejo, impide la posibilidad de entrevisión del coágulo que sí permite el espejo del Polidor.

Además podemos puntualizar que el recurso del agua tiene el componente simbólico ya observado en *El perseguidor*. El agua manchada es la sombra en el subconsciente, la condena al arquetipo y a la nada, que se transformará también en la presencia del vampiro, todo ello lo veremos en apartados posteriores de este capítulo.

⁸⁷⁰ Cortázar, *62/Modelo para armar* (2004), p. 45.

⁸⁷¹ Cortázar, *Pameos y meopas* (1971), p. 24.

⁸⁷² Cortázar, *Razones de la cólera* (2005), pp. 393-394 [sic.]

⁸⁷³ Cortázar *62/Modelo para armar* (2004), p. 359.

Cortázar traza, en el poema a la ciudad, un submundo ambiguo muy semejante al que nos traslada en ciertos párrafos del ya citado texto para el libro *Ritmos de una ciudad* en el que poetiza los distintos ángulos de París mezclando también en ellos el cielo y el infierno del laberinto:

la niebla en la ciudad, el terror de la ciudad bajo la niebla. Aquel que en una noche así se aventura más allá de los centros donde las luces alcanzan todavía a dibujar contornos y esquinas, deberá afrontar la glauca soledad de las calles más perdidas en las que ya nada lo protegerá de lo que sigue o lo que espera⁸⁷⁴.

El horror subterráneo que subyace en ese tejido creado a partir de las narraciones de la infancia, elemento subconsciente, renace en los rincones oscuros del París onírico:

En noches así vuelven a moverse las criaturas del espanto, los guillotinos que la memoria del pueblo evoca en los cafés antes del último trago y el retorno, y el viajero que los conoció desde novelones de infancia y grabados estremecedores los presiente en cada puerta entornada, en cada recodo donde basuras y gatos vuelven a componer el escenario de las recurrentes ceremonias de la sangre [...] Cerca de Pantin el viajero volverá a vivir bajo la niebla el terror de lecturas de la infancia en su remoto Buenos Aires [...] la niebla juega con el tiempo, ahora es otra vez aquella lectura de los doce años y además es aquí, esta noche, es aquí, exactamente aquí que aquello sucedía en la lectura, un clima de espanto indefinible, los perros aullando en los baldíos, una figura informa inclinada sobre algo, una lenta operación repetida sin testigos...⁸⁷⁵.

Los pasajes de la infancia son evocados numerosas veces a lo largo de este texto que Cortázar le dedica a París, donde, por momentos, su voz parece confundirse con la de Juan en 62. De hecho, en 62 hay varias alusiones a la infancia, algunas de ellas unidas al miedo o a estados de angustia:

Hasta mucho después hubiera querido creer, hubiera defendido desesperadamente que todo eso había tenido el aire de un juego de infancia con los ojos cerrados, un gallo ciego golpeándose en los muebles y rechazando la idea de que fueran muebles, prolongando la ilusión del juego, pero era falso porque las cosas ocurrían por debajo o por encima de los párpados sin dejar de ser las mismas cosas, la madrugada crecía por dentro y por fuera⁸⁷⁶.

El paseante Juan se sumerge poco a poco en el código de la ciudad 62, llevado por otro código ficcional desarrollado a partir de las vivencias de su infancia, porque en realidad la inmersión en la oscuridad parisina es la inmersión en el subconsciente. El paseante Cortázar, en el texto dedicado a París, parece convertirse en ejecutor de un movimiento

⁸⁷⁴ Andrade y Cortázar, op, cit. p. 8.

⁸⁷⁵ Ídem.

⁸⁷⁶ Cortázar, 62/ *Modelo para armar* (2004), p. 249.

que alguien traza por encima de él. El mismo fenómeno se repite para todos los personajes en la ciudad de 62, de tal modo que, como afirma Fazzolari,

los personajes son manejados como marionetas, cargados con culpas ajenas, condenados a completar un destino, o suplantados por otro personaje en la persecución de su propio fin. Es un mundo de horror y angustia que impone un determinismo férreo sin el menor resquicio de libertad [...] Es el mundo de la subconsciencia, en el que se siente la carga de pecados propios y ajenos, donde se siente olor a podrido y se amontonan duchas mugrientas y retretes rebosantes, donde a uno le es dado asomarse a la nada⁸⁷⁷.

Prueba de este sentimiento de condena ante el super-movimiento invisible, código indescifrable de la ciudad, es el siguiente texto de Hélène:

Vagamente pensaba en la ciudad, donde caminar tenía siempre algo de pasivo, por inevitable y decidido, por fatal si se podía caer en ese término lujoso. Lo que pudiera ocurrirle en la ciudad nunca la había preocupado tanto como el sentimiento de cumplir itinerarios en los que su voluntad poco tenía que ver, como si la topografía de la ciudad, el dédalo de calles cubiertas, de hoteles y tranvías, se resolvieran siempre en un solo inevitable derrotero pasivo⁸⁷⁸.

Para Fazzolari, en conclusión, “la ciudad es la subconsciencia de Juan”⁸⁷⁹. Un ejemplo de ello es la escena en la que Hélène busca desesperadamente la calle Veinticuatro de Noviembre (donde tendría lugar la malograda cita), cuando en realidad se trata de una calle existente sólo en los recuerdos de juventud de Juan.

Juan consigue vislumbrar a Hélène únicamente en la ciudad, no en la zona, porque la ciudad tiene su reflejo en Hélène como entidad secreta inaccesible: “Tengo que seguir buscándote Hélène”⁸⁸⁰. De este modo, Hélène *es* la ciudad, al igual que lo era la Maga en *Rayuela*: “Mi paredro me hubiera tratado amablemente de suicida postergada, me hubiera dicho: ‘Nosotros vamos a la ciudad pero tú solamente vienes, tú no haces más que venir de la ciudad’”⁸⁸¹, se dice Hélène.

La clave del acceso al código ciudad –la posibilidad vislumbrada de ese diálogo, anhelado– es Hélène que vive en la rue de la Clef (“clave”). En opinión de Fazzolari, el subconsciente de Juan “castiga” el desamor de Hélène, su negativa a entregarle la clave,

⁸⁷⁷ Fazzolari, Margarita. “Una muñeca rota con una sorpresa dentro”. En *Coloquio Internacional: lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Centre de Recherches Latino-Américains. Université de Poitiers. Madrid: Fundamentos, 1986.

⁸⁷⁸ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004), p. 136.

⁸⁷⁹ Fazzolari, op. cit., p. 198.

⁸⁸⁰ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 357.

⁸⁸¹ *Ibid.* p. 137.

“haciéndola lesbiana y corruptora de menores, descargando en ella su propia culpa y dándole un destino ajeno: el de Frau Marta”⁸⁸².

Este personaje al que Tell evoca “con sus faldas plisadas y su regla milimetrada, ese aire de rata sucia que tiene por las mañanas como si hubiera dormido vestida”⁸⁸³, y cuyas manos tienen “algo de lechuzas, de garfios negruzcos”⁸⁸⁴, con “el continuo hacer y deshacer de jeroglíficos en el aire”⁸⁸⁵, es claramente unido a la figura de la condesa Bathori, sobre todo desde el momento en que protagoniza un episodio de vampirismo lesbiano en el hotel vienés Rey de Hungría, en el que se alojan, en ese momento, Juan y Tell, que seguirán los movimientos de su vecina Frau Marta desde la sombra.

Ambos ven a Frau Marta desvestir y volver a vestir a la muchacha (en un claro paralelismo con la muñeca) y descubren, al final, las evidencias de la succión en el cuello de la chica inglesa. Podríamos decir que Frau Marta se convierte, en la novela, en la forma-relato de la condesa. Juan las une en su subconsciente y Tell se encarga de relatar esta unión siguiendo las acciones de Frau Marta que “enreda verbalmente a la chica inglesa”, de una manera “aracnoide”⁸⁸⁶.

A este respecto Juan nos aclara que “la idea de la condesa se le ocurrió a Tell”⁸⁸⁷. De hecho, “Frau Marta sustituía de algún modo a la condesa en la imaginación de esa danesa loca”⁸⁸⁸ después de que Juan le hablara de la historia sangrienta de la condesa: “me preocupaba un poco ese vampirismo mental que la condesa había ejercido en Tell por culpa mía, las primeras noches en Viena cuando yo le había hablado largamente de la condesa”⁸⁸⁹. De este modo, a partir de la imaginación y el subconsciente de Juan que aflora en forma de historias, el relato (y la superestructura a la que alude) se articula con el eje temporal de las intrigas de Frau Marta, a través de Tell (que es, a su vez, el relato).

La segunda parte de estos enlaces subconscientes, viene determinada por el vínculo que Juan establece entre Frau Marta y Hélène que protagoniza otro episodio lesbiano de carácter metafóricamente vampírico con la joven Celia. Desde esta mirada interior, el lado subconsciente y el consciente de Juan se alternan para tejer la historia:

Y si me callara traicionaría, porque las barajas están ahí, como la muñeca en tu armario o la huella de mi cuerpo en tu cama, y yo volveré a echarlas a mi manera, una y otra vez hasta convencerme de una repetición inapelable o encontrarte por fin como hubiera querido encontrarte en la ciudad o en la zona (tus ojos abiertos en esa habitación de la ciudad, tus ojos enormemente abiertos sin mirarme)⁸⁹⁰.

⁸⁸² Fazzolari, op. cit., p. 198.

⁸⁸³ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004), p. 116.

⁸⁸⁴ *Ibíd.* p. 105.

⁸⁸⁵ *Ídem.*

⁸⁸⁶ *Ibíd.* p. 104.

⁸⁸⁷ *Ibíd.* p. 105.

⁸⁸⁸ *Ibíd.* p. 106.

⁸⁸⁹ *Ídem.*

⁸⁹⁰ Juan se dirige, en estas reflexiones, a Hélène. Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 49.

Y, sin embargo, por otro lado, Juan sabe que él mismo está siendo tejido:

Tú y yo sabemos demasiado de algo que no es nosotros y juega estas barajas en las que somos espadas o corazones pero no las manos que las mezclan y las arman, juego vertiginoso del que sólo alcanzamos a conocer la suerte que se teje y desteje a cada lance, la figura que nos antecede o nos sigue⁸⁹¹.

Pero Juan se niega a renunciar, a abandonarse a esa trama que no está en sus manos, prefiere continuar la búsqueda del acceso, y en esa búsqueda, entrevé a Héléne, la genera y al mismo tiempo la destruye, busca la verdad Héléne, la clave:

Ah, ceder a esa moviente armazón de redes instantáneas, aceptarse en la baraja, consentir a eso que nos mezcla y nos reparte, qué tentación, Héléne, qué blando boca arriba sobre un mar en calma. Mira a Celia, mira a Austin, esos alciones flotando en la conformidad. Mira a Nicole, pobrecita, que sigue mi sombra con las manos juntas. Pero demasiado sé que para ti vivir es hacer frente, que nunca aceptaste autoridad [...] yo seguiré buscando el acceso, Héléne, cada esquina me verá consultar un rumbo, todo entrará en la cuenta, la plaza de los tranvías, Nicole, el clip que llevabas la noche del canal Saint-Martin, las muñecas de monsieur Ochs, la sombra de Frau Marta en la Blutgasse, lo importante y lo nimio, todo lo barajaré otra vez para encontrarte como quiero⁸⁹².

Al generar el relato Héléne para descubrir a la verdadera Héléne (después volveremos sobre esta cuestión) Juan se transmuta en el paseante explorador de la ciudad, que proyecta sobre ella sus deseos y temores tanto conscientes como inconscientes, y que poetiza sus elementos. A través del éxtasis poético es posible sumergirse en un mundo de imágenes que, a su vez, desencadenan otras imágenes ya transfiguradas por este estado de trance⁸⁹³, de ahí la fascinación surrealista por la hipnosis, el delirio, la paranoia, el sueño, los ejercicios de escritura automática, etc. Recordemos el anhelo surrealista de captar, ya sea a través de la pintura o de la fotografía, “la única imagen que es propiamente surrealista, la imagen presente en el espíritu”⁸⁹⁴.

Todo aquello que libera la voz y la mirada del subconsciente transmuta el estado de las cosas: cuando el paseante se desdobra en la ciudad y la observa desde el “incendio”, proyecta sobre ella sus temores y deseos y, a la vez, genera la brecha o la entrevisión. Desde el trance, “otras potencias del azar y de la noche deciden las visitaciones de la ciudad”⁸⁹⁵ —y por tanto las visitaciones de Héléne—, pues, ese único psicoanálisis posible del que habla Cortázar, debe cumplirse en la oscuridad.

⁸⁹¹ *Ibíd.* p. 48.

⁸⁹² *Ibíd.* pp. 48-49.

⁸⁹³ Le Gall, *op. cit.*, p. 275.

⁸⁹⁴ *Ibíd.* p. 273.

⁸⁹⁵ Así lo define Cortázar en su texto para *París: ritmos de una ciudad*. Andrade y Cortázar, *op. cit.* p. 4.

Esta imagen alcanza gran nitidez en “*Background*”, el texto introductorio que Cortázar escribe para su libro de poemas *Salvo el crepúsculo*:

Presencia, ocurrencia de mi mandala en las altas noches desnudas, las noches desolladas [...] vino como vienen los pájaros a una ventana, una noche estubo ahí y hubo una pausa irónica, un decirme que entre dos figuras de exhumación nostalgia se imponía una amable construcción geométrica, otro recuerdo, por una vez inofensivo, diagrama regresando de viejas lecturas místicas, de grimorios medievales, de un tantrismo de aficionado, de alguna alfombra iniciática vista en los mercados de Jaipur o de Benarés [...] Lo vi muy cerca, inmóvil, en su forma definida [...] Mi mandala separa la servidumbre de la revelación, la duermevela revanchista de los mensajes raigales. La noche onírica es mi verdadera noche; como en el insomnio, nada puedo hacer para impedir ese flujo que invade y somete [...] y si lo llamo mandala es por eso, porque toda entrega a un mandala abre paso a una totalidad sin mediaciones, nos entrega a nosotros mismos, nos devuelve a lo que no alcanzamos a ser antes o después. Sé que los sueños pueden traerme el horror como la delicia, llevarme al descubrimiento o extraviarme en un laberinto sin término; pero también sé que soy lo que sueño y que sueño lo que soy. Despierto, sólo me conozco a medias, y el insomnio juega turbiamente con ese conocimiento envuelto en ilusiones; mi mandala me ayuda a caer en mí mismo, a colgar la consciencia ahí donde colgué mi ropa al acostarme⁸⁹⁶.

Jung define el mandala como

un símbolo antiquísimo que procede directamente de la prehistoria del hombre. Se encuentra por toda la tierra y expresa la deidad o el sí mismo [...] es el arquetipo de orden interno [...] es un esquema del mundo, o que sirve para ordenar en un cosmos los complicados aspectos de nuestra psique [...] Expresa el hecho de que hay un centro y una periferia y trata de abarcar el total. Es el símbolo de la totalidad [...] es toda la personalidad, el centro de la personalidad íntegra⁸⁹⁷.

De este modo, cuando un paciente vive una época de desorden o de “caos mental” entonces “puede aparecer el símbolo, bajo la forma de un mandala en un sueño o cuando traza dibujos fantásticos”⁸⁹⁸, añade Jung.

Esta idea del mandala como “*Imago Dei*”, representación de la totalidad de la personalidad, del sí mismo, guarda estrecha relación con la idea del texto que acabamos de ver: el mandala nos devuelve a nosotros mismos, nos devuelve “a lo que no alcanzamos a ser antes o después”.

En este sentido, podemos decir que la narrativa de Cortázar al igual que su poesía, en su permanente dialéctica de tesis y antítesis, construye y destruye al sujeto, sigue las trazas

⁸⁹⁶ Cortázar, *Salvo el crepúsculo* (1996), pp. 18-19.

⁸⁹⁷ Evans, Richard. *Conversaciones con Jung*. Madrid: Guadarrama, 1968, p. 91.

⁸⁹⁸ Ídem.

de la poética de la otredad en cuanto que pone al sujeto en crisis. Como explica Saldaña, la poética de la otredad enfrenta al individuo con todas esas pertenencias y adquisiciones que ha ido atesorando a lo largo del tiempo y con las que ha ido tejiendo su particular seguridad⁸⁹⁹, haciéndole cuestionarse su propia identidad. Sólo así, en un permanente cuestionamiento de la unidad, nos es dado hallarnos en el camino hacia la verdadera unidad. En esa vereda, más compleja y a simple vista vertiginosa, nos sitúa y se sitúa Cortázar.

El *yo* se concibe como “heredad, integridad construida por agregación y no por sustituciones sucesivas”⁹⁰⁰. Recordemos cómo nos presenta París el Oliveira de *Rayuela*, una ciudad escindida en prismas, constituida por la acumulación de tales prismas al igual que el relato mítico París es un palimpsesto. Las obras de Cortázar que se analizan en este ensayo, hasta su final de trayecto en *Último round*, viajan hacia el centro de esa acumulación, buscando, en la desarticulación de la identidad, la verdadera identidad que permanece en la sombra, en forma de hueco inaccesible, tal como se nos narra en 62. El mandala llega por la noche, como deseo de esa unidad inaccesible.

Precisa Jung que el mandala “se presenta a la conciencia primero como algo puntifforme, de escasa entidad, y por lo común se requiere un trabajo largo y a fondo y la integración de muchas proyecciones antes de que se capte de un modo aproximadamente completo el alcance del símbolo”⁹⁰¹. Dicho alcance no puede darse únicamente por vía intelectual, pues para conocerlo “sustancialmente” es necesario “el afecto”, la “tonalidad afectiva” que apunta a una vía de acceso a través de la intuición pura.

El mandala descrito por Cortázar, que se presenta, “ocurre”, por las noches como un dibujo de la ciudad interior y exterior, una representación fugaz de la unidad (en el sentido de armonía sin mediaciones, no de totalidad uniforme), tiene aquí unas cualidades muy similares a las de la ciudad de 62 que también puede “darse” o “dársele” a cualquier personaje. La ciudad irrumpe, se presenta, pero no es que aparezca sino que ya estaba; no se explica, sino que *es*:

Todos nosotros estábamos de acuerdo en que cualquier lugar o cualquier cosa podían vincularse con la ciudad, y así a Juan no le parecía imposible que de alguna manera lo que acababa de ocurrirle fuese materia de la ciudad, una de sus irrupciones o sus galerías de acceso abriéndose esa noche en París como hubiera podido abrirse en cualquiera de las ciudades adonde lo llevaba su profesión de intérprete. Por la ciudad habíamos andado todos, siempre sin quererlo, y de regreso hablábamos de ella, comparábamos calles y playas a la hora del Cluny. La ciudad podía darse en París, podía dársele a Tell o a Calac en una cervecería de Oslo, a alguno de nosotros le había ocurrido pasar de la ciudad a una cama en Barcelona, a menos que fuera

⁸⁹⁹ Saldaña, Alfredo. “Teoría política y estética literaria: hacia una poética de la otredad”. En *Studi Ispanici* XXXVI. Roma: Fabrizio Serra Editore, 2011, p. 280.

⁹⁰⁰ Ídem.

⁹⁰¹ Jung (1992), p. 44.

lo contrario. La ciudad no se explicaba, era; había emergido alguna vez de las conversaciones en la zona⁹⁰².

Y, ante la ciudad, ante el mandala, el estado consciente es trocado por el trance poético que posibilita la emergencia del subconsciente y la delegación de lo propio en una “dignidad ajena”, una articulación semántica que refleja el desdoble del paseante en la ciudad y hace referencia a un estado de alteridad capaz de captar lo excepcional, pero también, en ese mismo juego de partícula-antipartícula, alude al silencio creado por el propio lenguaje, a la imposibilidad de narrar ya que, como afirma Anderson, un personaje, al ser paredro de otro, se convierte en su máscara. Así, mediante el recurso del paredro se realiza una parodia de la labor del autor, tanto fuera del texto como dentro (la labor de autoría de los personajes que tejen sus relatos en la zona).

De este modo, señala Anderson,

mi paredro no es la representación de un autor sino una función que atraviesa el acto de escritura, enfrentando al autor y a los personajes que lo crean con un sí mismo que ya no es ese yo. El autor que crea una literatura es simultáneamente creado por ella y esta noción se encuentra como parte del texto, como *nuestro relato*⁹⁰³.

Otros autores han interpretado al paredro como una especie de “represión de la personalidad y la individualidad, sustitución, lenguaje”⁹⁰⁴. Así lo afirma Boldy en su estudio de los diferentes elementos de la novela. Para Boldy, el grupo de amigos de la zona puede funcionar como el ente lector de *62*, y, si mucho de lo que se dice es tácitamente entendido por ellos, si su lectura de la narración descubre sólo conceptos convencionales en el relato, ello invalidaría la novela como intento de decir algo nuevo, de descubrir. En este sentido, según Boldy, el lector es quizá avisado del paredro que hay dentro de él.

Por su parte, Mac-Millan señala que “como resulta imposible determinar quién es mi paredro, el origen de la ciudad, entendido como paternidad de un relato, resulta también abismado. El centro del juego especular de la ciudad está vacío”⁹⁰⁵.

El peligro de asumir el hueco como algo tácito, como rutina, es destapado por Juan cuando piensa, “lo que nos salva a todos es una vida tácita que poco tiene que ver con lo cotidiano o lo astronómico [...] la vida como algo ajeno pero que lo mismo hay que cuidar, el niño que le dejan a uno mientras la madre va a hacer una diligencia”⁹⁰⁶. La automatización y la conformidad se convierten, en realidad, en una quitinización que estatiza el proceso dinámico del buscador:

⁹⁰² Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 27.

⁹⁰³ *Ibíd.* p. 69.

⁹⁰⁴ Boldy, Steven. “*62/Modelo para armar*” (1976). En *The novels of Julio Cortázar*. Cambridge Iberian and Latinoamerican Studies, 1980, p. 14.

⁹⁰⁵ Mac-Millan, *op. cit.*, p. 124.

⁹⁰⁶ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 81.

...y aunque el primero en traer noticias de la ciudad había sido mi paredro, estar o no estar en la ciudad se volvió casi una rutina para todos nosotros, salvo para Feuille Morte. Y ya que de eso se habla, con la misma razón hubiera podido decirse que mi paredro era una rutina en la medida en que siempre había entre nosotros alguno al que llamábamos mi paredro, denominación introducida por Calac y que empleábamos sin el menor ánimo de burla puesto que la calidad de paredro aludía como es sabido a una entidad asociada, a una especie de compadre o sustituto o baby sitter de lo excepcional, y por extensión un delegar lo propio en esa momentánea dignidad ajena, sin perder en el fondo nada de lo nuestro, así como cualquier imagen de los lugares por donde anduviéramos podía ser una delegación de la ciudad, o la ciudad podía delegar algo suyo (la plaza de los tranvías, los portales con las pescaderas, el canal del norte) en cualquiera de los lugares por donde andábamos y vivíamos en ese tiempo⁹⁰⁷.

El paredro es, pues, la alusión al texto que se repliega sobre sí mismo, a la versión tácita, al lenguaje admitido que evoca el hueco; es una derivación de la entidad que alude a aquello que no somos pero que rozamos, eso que nos llama hacia la entrevisión y revela la nada existente bajo la superficie:

Mi paredro valía como testimonio tácito de la ciudad, de la vigencia en nosotros de la ciudad, que habíamos aceptado a partir de la noche en que por primera vez se había hablado de ella y se habían conocido sus primeros accesos, los hoteles con verandas tropicales, las calles cubiertas, la plaza de los tranvías; a nadie se le hubiera ocurrido pensar que Marrast o Polanco o Tell o Juan habían hablado los primeros de la ciudad, porque eso era cosa de mi paredro, y así atribuir cualquier designio o cualquier ejecución a mi paredro tenía siempre una faceta vuelta hacia la ciudad. Éramos profundamente serios cuando se trataba de mi paredro o de la ciudad, y nadie se hubiera negado a acatar la condición de paredro cuando alguno de nosotros se la imponía por el mero hecho de darle ese nombre⁹⁰⁸.

La vigencia común del paredro alude también a la intuición de la figura, de la superestructura alzada por encima de todos ellos y de sus acciones en la zona:

Incluso había veces en que sentíamos que mi paredro estaba como existiendo al margen de todos nosotros, que éramos nosotros y él, como las ciudades donde vivíamos eran siempre las ciudades y la ciudad; a fuerza de cederle la palabra, de aludirlo en nuestras cartas y nuestros encuentros, de mezclarlo en nuestras vidas, llegábamos a obrar como si él ya no fuera sucesivamente cualquiera de nosotros, como si en algunas horas privilegiadas saliera por sí mismo, mirándonos desde fuera. Entonces nos apresurábamos, en la zona, a instalar nuevamente a mi paredro en la persona de cualquiera de los presentes, a sabernos el paredro de otro o de otros, apretábamos las filas en torno a la mesa del Cluny, nos reíamos de las ilusiones⁹⁰⁹.

⁹⁰⁷ *Ibíd.* p. 27.

⁹⁰⁸ *Ibíd.* p. 34.

⁹⁰⁹ *Ibíd.* p. 35.

El paredro, al ser testimonio tácito de la ciudad, podemos concluir, no es otra cosa que un perpetuo señalador de algo que la novela nos grita en susurros desde su comienzo: el hueco.

II.2. La ciudad como hueco

El juego de *62* se basa en una permanente dialéctica de contrarios (materia-antimateria) que alcanza quizá su más nítida síntesis en el instante en que Juan afirma que Tell le da un aplazamiento de París, “con todo lo que París era entonces para mí (con todo lo que París no era entonces para mí)”⁹¹⁰.

El personaje de Tell, que se define a sí mismo como la “gran consoladora”⁹¹¹, es un recurso sustitutivo para llenar o nombrar el hueco. Dado que en *62* es prácticamente inútil presentar a los personajes porque, como decía Morelli (lo vimos en *Rayuela*), esta novela sólo puede ser escrita y por tanto entendida “desde ese otro tiempo donde todo accede a la condición de figura, donde todo vale como signo y no como tema de descripción”⁹¹², hemos de fijarnos más bien en los atributos simbólicos que se les otorgan y no en las características que les definen como individuos, personajes de cualquier otra novela que no sea esta.

En este sentido, y teniendo en cuenta que en esta novela “el personaje ha pasado a ser una conciencia o visión más que una persona”⁹¹³ hemos de observar las pistas que ofrecen las expresiones de Juan: “me quedará el recurso de volver a jugar con Tell”⁹¹⁴, o “esa danesa loca que poco iba por cuenta propia a la ciudad”⁹¹⁵. Tell es el relato, como su propio nombre indica, y hace las veces de sustituta de Hélène. Es el recurso cómodo en la vida sentimental de Juan, que quiere hacer ver, en el plano extraficcional, el autor del libro. El recurso del relato que no sirve de acceso pero proporciona un placer inmediato, sin exigencias.

Cuando Juan alude a lo que París era y no era para él, está apelando a este relato, sucedáneo del verdadero París, e invocando simultáneamente, a Tell y a Hélène.

París es Hélène y es Tell (la entidad secreta y el relato) porque ellas son la ciudad y la zona y cada una de ellas representa lo que es y lo que no es París.

La novela parte de una evocación de antimateria (el coágulo) a partir de la materia (los elementos como el libro, la botella de Sylvaner, el espejo, el restaurante Polidor, etc.) pero dejando adivinar que este hecho puede ser y seguramente es al revés: el coágulo podría

⁹¹⁰ *Ibid.* p. 78.

⁹¹¹ *Ibid.* p. 119.

⁹¹² Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 397.

⁹¹³ Vid. Maguhn, Aurora. *62/ Modelo para armar, o el armado del sentido en Julio Cortázar*. Caracas: Equinoccio. Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1991, p. 74.

⁹¹⁴ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 46.

⁹¹⁵ *Ibid.* p. 76.

ser la verdadera materia, la verdad entrevista, mientras que todo lo demás sería el gran simulacro, la mentira. Así, materia y antimateria se evocan simultáneamente en un diálogo de constante búsqueda recíproca que continuará a lo largo de todo el libro.

Cortázar nos adelanta el dibujo de los fundamentos de este juego en un texto de su libro *La vuelta al día en ochenta mundos*:

...Ahora Lester escogía el perfil, casi la ausencia del tema, evocándolo como quizá la antimateria evoca la materia, y yo pensé en Mallarmé y en Kid Azteca, un boxeador que conocí en Buenos Aires hacia los años cuarenta y que, frente al caos santafesino del adversario de esa noche, armaba una ausencia perfecta a base de imperceptibles esquivos, dibujando una lección de huecos donde iban a deshilacharse las patéticas andanadas de ocho onzas⁹¹⁶.

En otro texto del mismo libro, Cortázar realiza, de nuevo, una incursión directa en el tema a partir de la expectación cronópica ante una noticia científica:

Los cronopios sienten pasar por sus orejas el viento de la antimateria cuando leen al final de la noticia: “Así, gracias a esa asimetría podrá llegarse quizá a la identificación de los cuerpos celestes compuestos de antimateria, siempre que esos cuerpos existan como pretenden algunos basándose en las irradiaciones que emiten⁹¹⁷.”

El escritor muestra la excitación de los cronopios ante el descubrimiento de la existencia del mesón eta neutro “que salió del anonimato poco ha y que tiene la curiosa particularidad de ser su propia anti-partícula”⁹¹⁸.

En 62, esta ley partícula-antipartícula, se hace más patente que en la dialéctica de contrarios que veíamos en *Rayuela*. Ya hemos observado que, en 62, incluso el *yo* falta como presencia unívoca (de hecho, Juan piensa que los demás se preguntarán por qué no deja libre el agujero que ocupa en el aire⁹¹⁹) y sólo está presente como extremo del *tú* que sí aparece nombrado en el texto. A lo largo de la lectura, descubrimos, con Anderson, que es sólo el principio de un mecanismo generador de ausencias.

El texto ha negado la presencia unívoca de un narrador, el lenguaje se dice sólo y se constituye, por el mismo cambio pronominal, en un círculo dialogante sobre esa ausencia [...] Ese yo es también una ausencia porque busca una relación plena con un tú que doblemente se le escapa. Primero porque el tú deviene en otro yo, es decir, multiplica las diferencias, elimina la persona. Segundo, porque ese yo que le habla al tú dialoga con la ausencia que puede hasta ser falsa. En términos de lo que

⁹¹⁶ Cortázar, “Así se empieza”. *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo I, p. 7.

⁹¹⁷ *Ibíd.* p. 31.

⁹¹⁸ *Ídem.*

⁹¹⁹ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 81.

sucede en el texto, es la imposibilidad de Hélène [...] La novela, mientras se hace, erosiona sus propios cimientos⁹²⁰.

Es decir, que la novela está constantemente, desde su inicio, cuestionando su propia articulación, mirándose a sí misma como en un espejo, replegándose sobre la ausencia de ese texto buscado⁹²¹ que es la ciudad y es Hélène: “Pero tú Hélène, ¿habrás sido una vez más un nombre que levanto contra la nada, el simulacro que me invento con palabras mientras frau Marta, mientras la Condesa se acercan y me miran?”⁹²²

Así, tiene lugar el desdoble: Hélène-ciudad (la entidad inabarcable) y Hélène-zona (el relato de Hélène, siempre inexacto).

En *Rayuela*, Morelli habla de “fuerzas habitantes, extranjeras, que avanzan en procura de su derecho de ciudad”⁹²³.

En opinión de Alazraki, “lo que es una metáfora en *Rayuela* deviene realidad literal en *62*: la ciudad es un espacio físico al cual buscarán entrar esas fuerzas que mueven y gobiernan a sus personajes, la ciudad, entonces, como puerta, como validación y reconocimiento de lo otro”⁹²⁴.

Las fuerzas en busca de su derecho de ciudad (Juan en busca de Hélène, igual que Oliveira en busca de la Maga) tratan de encontrar la clave de entrada a través de su única forma de acercamiento: los continuos intentos de decodificación de la ciudad en la zona.

Pero, antes de introducirnos en la zona, debemos distinguir, brevemente, dos características principales asociadas a la ciudad y destinadas a destacar su cualidad de hueco: una de ellas es la continua búsqueda angustiada de algo que no se encuentra: Nicole (la ilustradora) busca los collares de piedras azules mientras el escultor Marrast, la busca a ella, Juan busca a Hélène, Hélène busca su cita y, en general, todos los personajes buscan a aquel a quien aman y con quien nunca coinciden. Desde la mirada de Juan, todo es destacado como hueco:

la duda, un hueco, la esperanza, un hueco aún más grande, el rencor, el hueco de los huecos, modalidades del gran agujero, de eso que yo había combatido toda mi vida con un martillo y un cincel, con algunas mujeres y toneladas de arcilla echadas a perder. Ahora no quedaba nada, el terreno estaba nivelado y se podía pisar en firme después de esas semanas y semanas de hueco desde la tarde en que nos habíamos detenido en la carretera de Venecia a Mantua y yo había sabido que Nicole estaba triste, había sentido por primera vez de lleno eso que ahora era la malcontenta. El

⁹²⁰ Anderson, op. cit., p. 59.

⁹²¹ La novela se repliega sobre sí misma y se construye a la vez que se destruye, como el basilisco de Ochs: “un basilisco verde echándose inexplicablemente fuego en la cola”. Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 128.

⁹²² *Ibíd.* p. 25.

⁹²³ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 297.

⁹²⁴ Alazraki (1981), p. 156.

resto, prolija invención de huecos, primero la negación esperanzada, el no es posible, el sigamos todavía un poco, y después las tentativas para ir colmando vicariamente el hueco, por ejemplo el tallo del hermodactylus tuberosis y los neuróticos anónimos. ¿Por qué habíamos venido a Londres, por qué seguir juntos?⁹²⁵

De este modo, hay diversas “modalidades del gran agujero”, y diversas formas de cubrirlo. Marrast llena el hueco sentimental apodando a Nicole “la Malcontenta”, y el hueco existencial, reuniendo a los neuróticos anónimos en torno a un cuadro del museo, o erigiendo una estatua de Vercingétorix, es decir, con la “acción paralela”:

Marrast tenía por lo menos algún mérito (pero era él quien lo pensaba) puesto que había tratado de hacer algo para colmar ese hueco, se había inventado una especie de acción paralela, yendo y viniendo al Courtauld Institute, controlando el resultado de su invención y las reacciones de Harold Haroldson mientras Nicole seguía sentada junto a los gnomos, escuchando de a ratos el transistor y aceptando sin gusto ni disgusto todo lo que le proponían Calac y Polanco y Marrast, yendo al cine o a los musicales y comentando las noticias de Tell⁹²⁶.

La piedra de hule en la que se talla la escultura de Marrast (cuya parte más voluminosa sujetaría el Vercingétorix en lo alto, invirtiendo los cánones tradicionales), simbolizaría esta necesidad de cubrir los huecos con palabras: “Ya se habrá adivinado que como siempre las palabras están tapando agujeros”⁹²⁷, nos dice Cortázar. Los personajes de *62* lo hacen con palabras pero también con objetos, con huídas, con parejas, con instituciones, con un intento de creación que les eleve hacia lo trascendental para atravesar ese hueco, por ejemplo alzando en lo alto la denuncia (en forma de piedra) de su hueco propio:

Oh, sí, Marrast tenía muchos méritos, pensaba Marrast [...], aunque el verdadero mérito hubiera sido mandar todo al diablo y consagrarse exclusivamente a la piedra de hule, terminar de colmar el maldito hueco echándole adentro la piedra de hule que buscaba Mr. Whitlow en las canteras de Northumberland, saltarle encima con el martillo y el cincel como Hamlet tirándose al agujero que había sido Ofelia, recortar la figura de Vercingétorix en la masa misma del antiguo hueco, negándolo y aboliéndolo a martillazos y trabajo y mucho sudor y vino tinto⁹²⁸.

Otra característica de la entidad urbana de *62* es la de la suciedad: “llegar a donde es necesario y podredumbre, lo podrido es la llave secreta de mi ciudad”⁹²⁹. Esta presencia de la mugre en alusión a la nada, se halla en clara relación con el texto de *Rayuela*, que vimos en el capítulo anterior, en el que tiene su génesis:

⁹²⁵ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) pp.111-112

⁹²⁶ *Ibíd.* p. 112.

⁹²⁷ Cortázar, “Del sentimiento de lo fantástico”. *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo I, p. 73.

⁹²⁸ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004), pp. 112-113.

⁹²⁹ *Ibíd.* p. 41.

desde la montaña de bosta, mirar el mundo a través del ojo del culo, and you'll see patterns pretty as can be, la piedrita tenía que pasar por el ojo del culo, metida a patadas por la punta del zapato, y de la Tierra al Cielo las casillas estarían abiertas, el laberinto se desplegaría como una cuerda de reloj rota haciendo saltar en mil pedazos el tiempo de los empleados, y por los mocos y el semen y el olor de Emmanuèle y la bosta del Oscuro [Heráclito] se entraría al camino que llevaba al Kibbutz del deseo⁹³⁰.

Con esta reflexión, Oliveira no hace otra cosa que aludir a la necesidad del incendio: la reducción a las cenizas para el posterior renacimiento del fénix que equivaldría también a la iniciación espiritual tras el descenso a los infiernos y que rompería el laberinto (el tiempo), haciéndolo saltar en pedazos “como una cuerda de reloj rota”.

En 62, Juan expresa el deseo de salir del ascensor, y de las cenizas de ese relato inútil de la zona, y “buscar una ducha o retrete porque sí, porque la cita es una cita o un retrete”⁹³¹. En este caso, la ducha, que es también la cita (el diálogo verdadero), tiene la función de limpiar de la nada de la ciudad, la nada que a su vez evoca el todo, ese todo inalcanzable que se puede leer (“por leerlo entendamos generarlo”) porque la antimateria evoca la materia y viceversa.

Tras asomarse a esa nada hay que buscar la ducha o la cita para llegar al otro lado, y si no se las encuentra, hay que volver atrás y entrar en la zona para tratar de inventar una materia-acceso sobre esa nada que se vuelve muro y no pasaje; para tratar de entender el código indescifrable que se escapa en el mismo momento en que se intenta entender –porque en el instante en que se nombra la cosa se la transforma–; para girar, una vez más, alrededor del agujero.

II.3. La zona o el intento de descifrar

“Entonces andaré por mi ciudad y entraré en el hotel y del hotel saldré a la zona de los retretes rezumantes de orín y de excremento”⁹³², piensa Juan, expresando la imposibilidad de acceso a la ciudad tanto como su cercanía, y la vuelta a la zona como una especie de inevitable claudicación que supone la residencia en el lugar donde todo es intento fallido de decodificación.

La experiencia de coagulación que Juan vive frente al espejo del Polidor es vista, en un momento dado, como proveniente de la ciudad (“y así a Juan no le parecía imposible que lo que acababa de ocurrirle fuese materia de la ciudad”⁹³³). De este modo, la experiencia poética intersticial, de la que hablamos ya en nuestro primer capítulo, tiene lugar en la ciudad, pero es en la zona donde se procederá al intento de relatarla, he aquí una vez más el problema que plantea el libro: cómo relatar lo inefable.

⁹³⁰ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 179.

⁹³¹ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 42.

⁹³² *Ibíd.* p. 43.

⁹³³ *Ibíd.* p. 27.

La zona es el lugar de la narración:

como más tarde en la zona (el Cluny, alguna esquina, el canal Saint-Martin que son siempre la zona) habrá que empezar a contar, habrá que decir algo porque ellos están esperando que te pongas a contar, el corro, siempre inquieto y un poco hostil al comienzo del relato...⁹³⁴.

La utilización del término “corro” pone de manifiesto la cualidad atemporal de la zona, pues alude a la tradición de la lectura oral que se remonta al medievo: el relato en voz alta ante el corro de personas que escuchan.

La zona es, para Anderson, el lenguaje que busca una nueva colocación, que se dará siempre de este lado, del lado del lenguaje, frente a lo otro que sin embargo nombra.

Podemos entender la zona, así pues, como el intento, ya observado en *Rayuela*, de reducir la ciudad a un lenguaje, a un código, el intento de comprender, en este lado, lo que ocurre en el lado de allá. Por eso

la zona es una ansiedad insinuándose viscosamente, proyectándose [...] La zona, entre ubicua y delimitada que se parece a ellos, a Marrast y a Nicole, a Ochs y a Frau Marta, participa a la vez de la ciudad y de la zona misma, es un artificio de palabras donde las cosas ocurren con igual fuerza que en la vida de cada uno de ellos fuera de la zona⁹³⁵.

Es la necesidad de ordenación, de diálogo, de explicación: “Pensar era inútil, como desesperarse por recordar un sueño, pero pensar cazadoramente valía al menos como reingreso en este lado”⁹³⁶.

La ciudad, sin embargo, es el lugar de los desencuentros, donde no pueden existir recuerdos ni palabras, la explicación está invalidada porque el orden de la ciudad es desconocido y los personajes se mueven por ella pasiva y fatalmente. De la ciudad sólo se puede hablar en la zona. “Por la ciudad siempre habíamos andado todos, siempre sin quererlo y de regreso hablábamos de ella”⁹³⁷.

La ciudad se cumple en la noche, se da como se da el mandala, y uno se vuelve

pasivo espectador atado a su butaca de sábanas y almohadas, incapaz de toda voluntad rechazo o asimilación, de palabra fijadora. Pero después será el día, cámara clara. Después podremos revelar y fijar. No ya lo mismo, pero la fotografía

⁹³⁴ Reflexión de Juan sobre “la zona”. Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 17.

⁹³⁵ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 18.

⁹³⁶ *Ibíd.* pp. 14-15.

⁹³⁷ *Ibíd.* p. 34.

de la escritura es como la fotografía de las cosas, siempre algo diferente para así, a veces, ser lo mismo⁹³⁸.

Para Anderson “no es posible separar la ciudad de la zona como no es posible separar el lenguaje del hueco que este crea”⁹³⁹. Como afirma Sosnowski “el lenguaje encubre la realidad inmediata”⁹⁴⁰. Ese es el hueco conformado. Para acceder a la realidad –Juan lo sabe– sería necesario abandonar el lenguaje que conoce y que refleja la ordenación científica de esa realidad, pues el modo de acceder es la revelación, la intuición directa. Recordemos que, como precisa Juan en 62, “la ciudad no se explicaba, era”⁹⁴¹. Y por otra parte, la ciudad “había emergido alguna vez de las conversaciones de la zona”⁹⁴², es decir, que la ciudad irrumpe, como el mandala, en un lugar conformado en medio de las conversaciones, ese lugar *entre* que produce la revelación instantánea en el maremágnum de sentidos y códigos.

A través de estos conceptos, se genera de nuevo una lucha de contrarios que Anderson interpreta así:

por un lado, la ciudad se habla, sale de la zona, pero por otro, en cuanto a su representación –su traducción– en el texto, las fuerzas de la ciudad que obligan a los personajes al desencuentro permanente, contrastan con los textos lúdicos y humorísticos que crean los personajes sólo en la zona⁹⁴³.

A este respecto, Fazzolari aduce que la ciudad y la zona son el positivo y el negativo de una misma imagen. Allí donde la ciudad es tinieblas, la zona es claridad. En la zona hay

razonamiento crítico en vez de borrosas intuiciones [...] Allí todos se encuentran a gusto porque han acudido por su propia voluntad. La zona es lugar de ensayo, de experimentación, primer escenario donde se cuenta la novela que se está haciendo, conciencia ordenadora y crítica⁹⁴⁴.

La autora hace notar que, superponiendo ambos mundos, el de la ciudad y el de la zona, las formas no coinciden exactamente y las faltas de concordancia nos marcan los límites entre el novelista y la novela que está contando. De este modo, podemos ver que Frau Marta y la inglesita nunca están en la zona aunque recorren la ciudad, mientras que Polanco y Calac se encuentran en la zona pero nunca en la ciudad, pues ambos pertenecen al mundo del novelista. La zona es también un “intento de contar la irrupción de lo maravilloso”⁹⁴⁵, contar el coágulo.

⁹³⁸ Cortázar, *Salvo el crepúsculo* (1996), pp. 18.

⁹³⁹ Anderson, op. cit., p. 42.

⁹⁴⁰ Sosnowski, op. cit., p. 100.

⁹⁴¹ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 27.

⁹⁴² Ídem.

⁹⁴³ Anderson, op. cit., p. 42.

⁹⁴⁴ Ídem.

⁹⁴⁵ *Ibíd.* p. 199.

Cortázar realiza una síntesis aclaratoria de ese intento de fijación –plasmación de lo inapresable en un molde permanente–, en su introducción mandálica a *Salvo el crepúsculo*:

si hablo de eso es porque al despertar arrastro conmigo jirones de sueños pidiendo escritura y porque desde siempre he sabido que esa escritura [...] era la sola fijación que me ha sido dada para no disolverme en ese que bebe su café matinal y sale a la calle para empezar un nuevo día [...] La vida aprovisiona los sueños pero los sueños devuelven la moneda profunda de la vida. En todo caso así es como siempre busqué o acepté hacer frente a mi trabajo diurno de escritura, de fijación que es también reconstitución⁹⁴⁶.

Así pues, “el sueño es el espacio interior íntimo, el paraíso de la identidad. La vigilia es el mundo hostil de la desintegración de la personalidad”⁹⁴⁷.

Esta desintegración que era uno de los significados de los desdobles de personajes en *Rayuela*, se expresa, en 62, también a través del hueco: los personajes viven continuos desencuentros en la ciudad, están habitados por esos desencuentros, por la ausencia de ese otro a quien desean y cuyo hueco llenan con la presencia de un personaje sustituto (Juan palía la ausencia de Hélène con Tell; Marrast inventa, a partir de Nicole, a una Malcontenta que llena su hueco; los juegos humorísticos de Marrast y Nicole aplazan el agujero; Hélène cubre la ausencia del paciente muerto con Celia). Al mismo tiempo, conforman textos paralelos que, en la zona, tratan de llenar esa ausencia, ese hueco al que paradójicamente no hacen más que aludir con su actitud, al igual que lo inaccesible y lo invivible de la ciudad (la nada) alude a la plenitud, a esa verdad que se escapa (el todo).

En este sentido, y coincidiendo con la teoría de Anderson, lo que se vislumbra bajo el texto de 62 es más importante que el propio texto, el hueco es más importante que lo que leemos (la antimateria evoca la materia); es la misma diferencia que existe entre ciudad y zona.

En el texto “La muñeca rota”, Cortázar habla de “ese sentimiento de porosidad virtual, de que lo único capaz de permitir el adelanto era provocar irrupciones intersticiales sin la pretensión de abarcar la entera superficie de la esponja fenoménica”⁹⁴⁸ y explica cómo esa percepción se vio iluminada por un texto indio –la estrofa 61 del *Vijñana Bhairava*, aclara– del que nos traslada el siguiente párrafo:

en el momento en que se perciben dos cosas, tomando conciencia del intervalo entre ellas, hay que ahincarse en ese intervalo. Si se eliminan simultáneamente las dos cosas, entonces, en ese intervalo, resplandece la realidad⁹⁴⁹.

De este modo, en 62 se cumpliría otra de las propuestas de Morelli en *Rayuela*:

⁹⁴⁶ Cortázar, *Salvo el crepúsculo* (1996), p. 22.

⁹⁴⁷ *Ibíd.* p. 54.

⁹⁴⁸ Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 261.

⁹⁴⁹ *Ibíd.* pp. 261-263.

el libro debía ser como esos dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar, imaginativamente, las que cerraban la figura. Pero a veces las líneas ausentes eran las más importantes, las únicas que realmente contaban⁹⁵⁰.

Cortázar afirma haber trazado la novela *62* a partir de

muchos intervalos (que yo había llamado intersticios y que valían tanto para el espacio como para el tiempo, repercusiones a la distancia, relampagueantes gestalt en que una rápida curva cerraba un dibujo hasta entonces irreconocible y lo convertía en una explicación de Hélène o un acto de Tell o de Juan) se iban llenando de realidad, eran la realidad revelada por el texto indio⁹⁵¹.

A partir de esta porosidad, juego de materia-antimateria, la trama se teje sin necesidad de intervención, siempre en torno a un punto inaccesible que puede ser muro o acceso, potencialidad del todo o de la nada al mismo tiempo.

II.4. El hueco Hélène

De este modo, desde la zona, los personajes giran en torno al gran agujero de la ciudad. Y, puesto que la ciudad es el gran hueco, Hélène, metáfora de la ciudad, funciona también como tal, por ello Hélène no puede habitar la zona. Juan la encuentra sólo en instantes “por un mero lujo del orden de la ciudad para perderla casi enseguida como tantas otras veces en la zona”⁹⁵², a pesar de que el relato apela a ella y la genera constantemente: “acaso Hélène no estará en la zona y no lo escuchará, aunque en el fondo todo lo que él vaya a decir será siempre Hélène”⁹⁵³, piensa Juan.

Hélène se presenta como entidad habitada por las fuerzas de la ciudad: “las ceremonias se iban cumpliendo como si alguien la llevara del brazo”⁹⁵⁴. Todas sus acciones son “casi como estar en la ciudad”⁹⁵⁵. Podemos decir, coincidiendo con Anderson, que, empujada por la figura que la mueve, sus actos de rebeldía son pautas para ese orden que desconoce⁹⁵⁶.

Hélène, mujer concepto, mujer ciudad, unida, ya desde su nombre, con la mitología, representa una especie de *donna schermo* dantiana, superación del plano biológico hacia el nivel estético y romántico que eleva el eros a lo sublime, a la devoción religiosa y, de este modo, lo espiritualiza.

⁹⁵⁰ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 386.

⁹⁵¹ Cortázar, “La muñeca rota”. *Último round* (2006), tomo I, p. 263.

⁹⁵² Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 349.

⁹⁵³ *Ibíd.* p. 19.

⁹⁵⁴ *Ibíd.* p. 136.

⁹⁵⁵ *Ídem.*

⁹⁵⁶ Anderson, *op. cit.*, p. 49.

En efecto, Héléne es descrita por Juan más como una estatua que como una persona, pues representa ese orden desconocido y lejano de la ciudad que Juan intenta comprender y penetrar desde la zona. El carácter fetiche de Héléne es evidente en cuanto que es representada como un objeto sublimado, mitificado y con la ambigüedad de ser deseada y temida, de poder ser salvada o condenada, siempre en precario equilibrio sobre la cuerda floja asociada con el filo de “la doble hacha”:

Retrato de Héléne morenamente seda, canto rodado que en la palma de la mano finge entibiarse y la va helando hasta quemarla, anillo de Moebius donde las palabras y los actos circulan solapados y de pronto son cruz o raya, ahora o nunca; Héléne Arp, Héléne Brancusi, tantas veces Héléne Hajdu con el filo de la doble hacha y un gusto a sílex en el beso, Héléne arquero flechado, busto de Cómodo adolescente, Héléne dama del Elche, doncel de Elche, fría astuta indiferente crueldad cortés de infanta entre suplicantes y enanos, Héléne *mariée mise à nu par ses célibataires, même*, Héléne respiración de mármol, estrella de mar que asciende por el hombre dormido y sobre el corazón se hinca para siempre, lejana y fría, perfectísima [...] (La sombra de Héléne es más densa que las otras y más fría; quien posa el pie en sus sargazos siente subir el veneno que lo hará vivir para siempre en el único delirio necesario). El diluvio es antes y después de Héléne; todo teléfono espera, escorpión gigante, la orden de Héléne para romper el cable que lo ataba al tiempo, grabar con su agujijón de brasa el verdadero nombre del amor en la piel del que todavía esperaba tomar el té con Héléne, recibir la llamada de Héléne⁹⁵⁷.

Héléne, inaccesibilidad de lo que se quiere decir, imposibilidad de narrar lo que se quiere narrar, apelación al todo desde la nada, es perseguida constantemente:

Qué decirnos que no fueran superficies e ilusiones, de qué hablar si no pasaríamos nunca al otro lado para cerrar el dibujo, si seguíamos buscándonos desde muertos y muñecas. Qué decirle a Héléne cuando yo mismo me sentía tan lejos, buscándola todavía en la ciudad como durante tanto tiempo la había buscado en la zona, en el más imperceptible cambio de su rostro, en la esperanza de que algo de su remota sonrisa fuera solamente para mí. Y sin embargo debí decírselo porque de a ratos hablábamos en la oscuridad, de boca a boca, con frases que venían de las caricias o las interrumpían para traernos de nuevo a ese otro encuentro aplazado, a ese tranvía donde yo ni siquiera había subido por ella, donde la había encontrado por un mero lujo de la ciudad, del orden de la ciudad, para perderla casi en seguida como tantas otras veces en la zona o ahora, apretado contra ella, sintiéndola deshacerse una y otra vez como una ola repetida, inapresable⁹⁵⁸.

Héléne es el hueco central en torno al cual escriben Juan y Cortázar: “...por ese hueco que había sido la mirada ausente de Héléne [...] lo otro seguía atrás, el hueco negro de eso que era también Héléne cuando parecía irse de sí misma y se quedaba con la mirada fija

⁹⁵⁷ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) pp. 101-102.

⁹⁵⁸ *Ibíd.* pp. 348-349.

en su copa, en una mano, en la muñeca sentada en una silla”⁹⁵⁹. Y esta ausencia central⁹⁶⁰ es evocada, no sólo desde el contenido metafórico, sino desde la propia estructura de la novela:

II.5. El doble triángulo del mandala

En 62, la estructura teje el hueco a partir de los actos de los personajes. Se trata de una super-constelación sólo entrevista que nos descubre continuamente su falla.

Para Alazraki,

la ciudad vale como suelo de los personajes que saltan, de hecho o de derecho, de una a otra ciudad como los trocitos de vidrio del calidoscopio a cada vuelta del tubo. Lo que lo hace girar es la manera como está dispuesta la narración: Londres-Viena-Londres-Viena-Londres, etc. hasta la página 100 en que París se incorpora al movimiento de rotación del tubo⁹⁶¹.

La idea de que el tejido que conforman los actos de los personajes alude a otra estructura, ya está presente en la novela *Los Premios* donde los personajes se mueven en un barco-laberinto⁹⁶² en el que el personaje de Persio busca la figura más allá de la figura, la visión total y unificadora y cuya inaccesibilidad es mostrada en 62.

En el texto de *Último round*, “La muñeca rota”, ya mencionado, Cortázar cita versos de la novela de Nabokov, *Pálido fuego* que, como es sabido, se gesta en torno al poema del mismo título. Cortázar encuentra en los versos de este poema un vaticinio de la estructura y propósitos de 62:

Todo se daba allí como palabras de oráculo: not text but texture. La conciencia de que la trama debía dar el texto en vez de ser éste quien tejiera convencionalmente la trama y estuviera a su servicio. Y así encontrar some kind of correlated pattern in the game, la estructura del juego que coordinara naturalmente events and vanished objects⁹⁶³.

Este tejido de la trama desde el que se arma la novela 62 es subliminalmente unido a una estrella cuando Juan, en el Polidor, persigue la reminiscencia del coágulo en el espejo:

⁹⁵⁹ *Ibíd.* p. 214.

⁹⁶⁰ Mac-Millan habla de un “hueco inicial o hueco central al inicio de la articulación de 62”. Mac-Millan, *op. cit.*, pp. 124 y 132.

⁹⁶¹ Alazraki (1981), p. 159.

⁹⁶² En *Los Premios*, llegar a la popa del barco es llegar al centro del mandala, aunque ese mandala no esté perfilado todavía y el laberinto no tenga relación con el que se une estrechamente a París en *Rayuela*. Como afirma Sosnowski, “penetrar la popa, verla, era poseer la visión mítica de la realidad, el centro donde se unen los términos opuestos, el punto central desde el cual se ven los elementos discordantes como rayos de la rueda”. Vid. Sosnowski, *op. cit.*, p. 118.

⁹⁶³ Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 259.

Aplicándose, descifró algunas palabras, esperando vagamente que así, en esa falsa concentración, que era a la vez voluntad de distracción, tentativa de repetir el hueco inicial por donde se había deslizado la estrella de evasivas puntas, concentrándose en una estupidez cualquiera como descifrar los títulos de *France-Soir* en el espejo y distrayéndose a la vez de lo que verdaderamente importaba, acaso la constelación brotaría intacta del aura todavía presente, se sedimentaría en una zona más allá o más acá del lenguaje o de las imágenes, dibujaría sus radios transparentes, la fina huella de un rostro que sería a la vez un clip con un pequeño basilisco que sería a la vez una muñeca rota en un armario que sería una queja desesperada y una plaza recorrida por incontables tranvías y Frau Marta en la borda de un pontón⁹⁶⁴.

Las figuras cuajan en el calidoscopio porque “con cada movimiento del tubo, la rosa primera, críptica y llena de promesas, se abre a su significación, aunque muy lenta e imperceptiblemente.”⁹⁶⁵

Afirma Cortázar, a este respecto, que “nada hay de pragmático ni de funcional en la ordenación de la figura. No somos la gran rosa de la catedral gótica sino la instantánea y efímera petrificación de la rosa del calidoscopio”⁹⁶⁶.

Esta estrella o rosa del caleidoscopio, cristalización fugaz que alude al *Aleph* (recorremos que Borges define su *Aleph* como “pequeña esfera tornasolada”⁹⁶⁷), alcanza su forma estrellada a través de los actos de los personajes en el espacio onírico donde se mezclan los tiempos. Así, como afirma Rosa Serrat:

En los vértices de su estrella podemos imaginarnos situados a los personajes poseídos por el amor, que actúa de manera determinista y como una fuerza destructora que los va lanzando en la dirección de los otros, con una ansiedad casi nunca compartida, propia de la novela pastoril⁹⁶⁸.

Alazraki analiza la estructura como un calidoscopio en el que tiene lugar un juego de espejos: “No hay ningún personaje, o situación o elemento narrativo que no suscite un eco, que no provoquemos una imagen de espejo, que no encuentre una substitución o transferencia.”⁹⁶⁹.

Y este juego de espejos que gira en el tubo del calidoscopio crea tres ceremonias diferentes que constelan triángulos: Juan y Tell forman una pareja en Viena, pero Juan no ama a Tell sino a Hélène. Hélène seduce a Celia (estudiante francesa de diecisiete años) en París, pero Celia se enamora de Austin (laudista inglés y ex-neurótico anónimo) en Londres. Marrast quiere a Nicole que no quiere a Marrast pero ama a Juan.

⁹⁶⁴ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004), p. 16.

⁹⁶⁵ Alazraki (1981), p. 159.

⁹⁶⁶ Harss, op. cit., p. 44.

⁹⁶⁷ Borges, op. cit. p. 167.

⁹⁶⁸ Serrat, Rosa. “*62/Modelo para armar* de Julio Cortázar, entre la experimentación vanguardista y la tradición literaria” (texto en línea, vid. bibliografía), p. 5.

⁹⁶⁹ Alazraki (1981), p. 161.

En cada caso, la unión de un personaje con otro y su deseo de un tercero trazarían los siguientes triángulos: Juan-Tell-Hélène (Viena-París), Hélène-Celia-Austin (París-Londres), Marrast-Nicole-Juan (Londres-Viena).

Y a estos triángulos centrales se sumarían los secundarios⁹⁷⁰: Frau Marta-chica inglesa-Bathori; paciente-Hélène-Juan⁹⁷¹; Celia-Hélène Juan⁹⁷².

De este modo,

Desde la escena inicial en el restaurante Polidor hasta el bisbiseo final que la cierra, Cortázar ha armado su novela como un calidoscopio en el que el triple juego de espejos determina en cada personaje su reflejo, en cada situación una imagen revertida, en el manejo del tiempo inversiones que cancelan el tiempo lineal y en el método narrativo una multiplicidad de narradores que cambian señales, se desdobl原因, duplican, triplican y buscan, denodadamente⁹⁷³.

El juego combina las imágenes infinitamente, creando de nuevo el efecto fractal por el que no llegamos a la rosa definitiva pero la vislumbramos todo el tiempo (esa “ola repetida, inapresable”). A este respecto, es aclaradora la explicación que nos proporciona Anderson, a nivel textual: una versión se genera porque existe otro texto que la escribe; detrás de un texto siempre vive otro, y el lector asiste a una generación de textos que se muestra como infinita pues por el azar las posibilidades (estructurales) son infinitas.

En *Solo a dos voces* (1973), Paz explica la fractalidad de 62 de esta manera:

En 62 hay la búsqueda del encuentro que siempre es un desencuentro. Y cada encuentro desencuentro obedece a una suerte de relojería cósmica. Un continuo girar que es algo así como el orden erótico universal [...] No es que Cortázar diga: no hay espacio. Lo que dice Cortázar es que cada espacio contiene a los otros, produce a los otros, los engendra. Cada vez que un personaje pasa de una ciudad a otra, de un espacio a otro, qué ocurre, hay un momento en que todos estos personajes van a otro tiempo, es decir, todos los espacios desembocan en algo que ya no es espacio sino que es tiempo y ese tiempo es absolutamente distinto del tiempo nuestro. Ahí, en ese tiempo más allá del tiempo, las cosas pasan de otra manera; hay una continua contaminación de la realidad por la poesía, del tiempo cronométrico y cotidiano por otro tiempo, que es el tiempo del erotismo o del sueño o de la pesadilla. El tiempo del encuentro / desencuentro [...] Ahora todas esas parejas, todos esos tiempos y espacios son metáforas de una sola pareja, de un solo tiempo y un solo espacio pero esa pareja de parejas no la vemos. Cada hombre y cada mujer son un fragmento de esa gran metáfora que es el universo de Cortázar. El tiempo y el espacio se pluralizan

⁹⁷⁰ *Ibíd.* pp. 159-160.

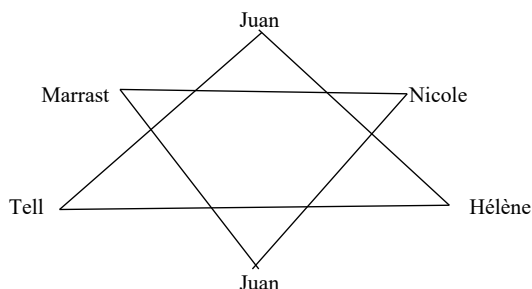
⁹⁷¹ “Tal vez en ese preciso momento, mientras le buscaba el pulso y miraba su cronómetro, había sentido que el muchacho se parecía a Juan”. Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004), pp. 194-195.

⁹⁷² Sólo después de que el triángulo paciente-Hélène-Juan se haya cerrado, se establece el de Celia-Hélène-Juan.

⁹⁷³ Alazraki (1981), p. 162.

y todos esos tiempos y espacios distintos se comunican entre ellos, se acoplan. Ese acoplamiento es parte de la rotación universal, del erotismo cósmico⁹⁷⁴.

Si, partiendo de la base de este caleidoscopio, nos aventurásemos a conformar un gráfico sólo con los dos triángulos principales que hemos observado en la trama de *62*, veríamos que esas dos figuras pueden aparecer contrapuestas de modo que el personaje de Juan se enfrenta a su propio reflejo, como sucede en la primera escena del libro en el Polidor:



La estructura generada, por un lado, alude claramente al juego materia-antimateria que se repite a lo largo del libro, y por otra parte, tiene una sorprendente semejanza al mandala que Cortázar traza en *Salvo el crepúsculo*, también compuesto por “dos triángulos entrecruzados”:

Mi mandala es eso, un simplísimo mandala que nace acaso de una combinación imaginaria de elementos, tiene la forma ovalada del recinto de mis ojos cerrados, lo cubre sin dejar espacios, en un primer plano vertical que reposa mi visión. Ni siquiera su fondo se distingue del color entre morado y púrpura que fue siempre el color del insomnio, el teatro de los desentierros y las autopsias de la memoria; se lo diría de un terciopelo mate en el que se inscriben dos triángulos entrecruzados como en tanto pentáculo de hechicería⁹⁷⁵.

Dos triángulos, tres ceremonias principales, tres movimientos: tesis, antítesis y perseguida síntesis... Podríamos concluir que el tres tiene un significado especial para Cortázar, específicamente en *62*, donde este número parece marcar el tempo de los rituales en su prolongada fractalidad. En este sentido, pueden resultar reveladores los versos de su poema “Un elogio del 3”, escrito en mayúscula y sin acentos:

CON EL UNO Y EL DOS HACEMOS TRES
 QUE ES MÚSICA Y TRIANGULO Y ESCANDALO
 DEL TRES SALTAMOS A LA ESPIGA AL VIENTO
 EL TRES ABATE EL CERCO QUE ENCERRABA

⁹⁷⁴ Paz, Octavio. *Solo a dos voces* (1973). Barcelona: Lumen, 1991, pp. 38-42.

⁹⁷⁵ Cortázar, *Salvo el crepúsculo* (1996), pp. 20-21

AL DOS EN DIALOGO SIN ECO
 AL UNO EN SU PERFECTA IMPERFECCION DE ESTATUA
 [...]
 LA HUMANIDAD NACE DEL TRES
 LOS VERDADEROS ANGELES QUE DANZAN
 LAS INFINITAS TRIADAS DE SU DANZA⁹⁷⁶

El proceso triple genera un vórtice conformado por esos triángulos inversos, en cuyo centro hay un ojo “que mira sin mirar”:

En el rombo que define la oposición de sus líneas anaranjadas hay un ojo que me mira sin mirarme, nunca he tenido que devolverle la mirada aun que su pupila esté clavada en mí; un ojo como el Udyat de los egipcios, el iris intensamente verde y la pupila blanca como yeso, sin pestañas ni párpados, perfectamente plano, trazado sobre la tela viva por un pincel que no pretende la imitación de un ojo.⁹⁷⁷

Ese ojo –precisa Serrat– podría hacer alusión a los ojos abiertos de Hélène. Recordemos que Juan imagina los ojos de Hélène “enormemente abiertos, sin mirarme”⁹⁷⁸ y por otro lado, anhela decirle a Hélène “eso que nunca le diría, decirle que estaba muerta, que esa vida suya era para mí como una muerte”⁹⁷⁹.

Ese centro mandálico, a su vez una oquedad y un todo entre los dos triángulos, es ilustrado en la novela por la imagen de la luz de la farola en torno a la que flotan los mosquitos observados por el paredro, perpetuo indicador de la pared y del pasaje, señalador del camino:

era divertido ver los rápidos poliedros que componían y que sólo la atención o un parpadeo conseguía fijar por un instante para dar paso a nuevas combinaciones en las que sobresalían por sus méritos propios algunas mariposas blancas, diversos mosquitos y una especie de escarabajo peludo. Mi paredro hubiera podido pasarse la vida así [...] apenas lo dejaban solo tendía a pensar que en el fondo nunca había otra cosa⁹⁸⁰.

Para Octavio Paz “el poema es un conjunto de signos que buscan un significado un ideograma que gira sobre sí mismo y alrededor de un sol que todavía no nace [...] Giramos en torno a una ausencia y todos nuestros significados se anulan ante esa ausencia”⁹⁸¹. Podríamos interpretar la luz del farol como ese centro ausente: “En su rotación, el poema emite luces que brillan y se apagan sucesivamente. El sentido de ese parpadeo no es la

⁹⁷⁶ Cortázar. *Obras completas/IV. Poesía y poética* (2005), pp.409-444 [sic.]

⁹⁷⁷ Cortázar, *Salvo el crepúsculo* (1996), p. 21.

⁹⁷⁸ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004), p. 48.

⁹⁷⁹ *Ibíd.* p. 215.

⁹⁸⁰ *Ibíd.* p. 365.

⁹⁸¹ Paz, Octavio, *El arco y la lira* (1956). México: Fondo de Cultura económica, 1986, p. 282.

significación última pero es la conjunción instantánea del yo y el tú. Poema: búsqueda del tú”⁹⁸².

En opinión de Boldy, “está claro que la luz es equivalente al agujero central”⁹⁸³. La luz del farol es el intervalo entre las dos esferas, en el que resplandece la realidad.

“Cada vez es peor –constata Juan en un momento dado– cada vez nos acercamos más a ese punto en que hay que danzar prudentemente en torno a un nombre cuidando de no decirlo, de proceder por alusiones o conjuntos”⁹⁸⁴.

Los mosquitos giran siempre en torno a esa luz (“en el fondo nunca había otra cosa”⁹⁸⁵) como: “un encuentro de señales inciertas [...] en torno a la sombra azul, a la ausencia de Hélène”⁹⁸⁶, buscando esa nada, alusión al todo, cuya inaccesibilidad no aceptan:

...jamás comprenderíamos y aceptaríamos ese escándalo porque al mismo tiempo estábamos como danzando en torno a ella, a la luz Hélène, a una especie de razón Hélène⁹⁸⁷.

La luz Hélène, el hueco cuya visión es proporcionada por la multiplicidad de textos que componen la trama, es el pasaje hacia el otro lado, es la poesía. La luz, por otra parte, muestra las posibilidades aleatorias de combinaciones en la novela. La revelación siempre fugaz, la entrevisión.

Según la interpretación de Anderson:

en la figura de Hélène el texto se mira a sí mismo. Empujada fatalmente por las fuerzas de la ciudad, que a su vez están creando un texto desconocido –y eventualmente asesinada allí– su pre-texto es el capítulo 62 de *Rayuela*. Pero también por ella, por quienes la nombran obsesivamente, se evidencia la carencia que se descubre en el lenguaje cuando este empieza a explorarse a cuestionarse; querer separarse de una lógica causalista o psicologista es sacar a la luz una fundamental ausencia. Hélène es también el texto deseado (como pleno presente) pero imposible⁹⁸⁸.

Para Anderson, pensar la novela es equivalente a pensar a Hélène, se trata de un orden al que no se puede acceder, por lo que el lenguaje se articula en torno a la ausencia de Hélène. En “La muñeca rota”, Cortázar asegura: “me ha ocurrido siempre cumplir ciclos en los que lo realmente significativo giraba en torno a un agujero central que era

⁹⁸² Ídem.

⁹⁸³ Boldy, op. cit. p. 3.

⁹⁸⁴ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 72.

⁹⁸⁵ *Ibíd.* p. 365.

⁹⁸⁶ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 129.

⁹⁸⁷ *Ibíd.* p. 215.

⁹⁸⁸ Anderson, op. cit., p. 50.

paradójicamente el texto por escribir o escribiéndose”⁹⁸⁹. El poema “Cartel” parece tratar de describir exactamente lo mismo:

Veo el mundo como un caos y en el centro una rosa
 veo la rosa como el ojo feliz de la hermosura y en su centro
 el gusano
 veo el gusano como un fragmento de la inmensa vida y en su
 centro la muerte
 veo la muerte como la llama de la nada y en su centro
 la esperanza
 veo la esperanza como un vitral cantando
 a mediodía y en su
 centro el hombre⁹⁹⁰.

Sólo a través de un lenguaje de desdobles continuos, en un juego de espejos, es posible rodear la imagen de esa ausencia de la nada todo. “Conocer a Hélène es tan imposible como entender la cristalización de elementos en una simultaneidad”⁹⁹¹, concluye Anderson.

Del mismo modo que tratar de explicar la novela crea la novela (y la explicación de la ciudad en la zona crea otra ciudad), al describir a Hélène, Juan crea la entidad Hélène, paralela a esa Hélène inaccesible, uniéndola, a su vez, fatalmente, con las muñecas del señor Ochs y con la condesa, mediante el símbolo externo del basilisco, pues precisamente en el mismo momento en que Juan explicita las diferencias entre los basiliscos, establece la relación entre ellos: “el pequeño basilisco de Hélène era muy diferente del que en otros tiempos había llevado monsieur Ochs en un anillo de plata”⁹⁹².

Por ello, aunque Juan no quiere aceptar que la figura de Hélène pueda estar unida a la presencia de la condesa ni al vampirismo, el lenguaje mismo lo lleva a establecer las relaciones porque pensar sobre los elementos de la novela y relacionarlos es crear cierto orden textual. Juan, como narrador, teje el texto Hélène y condena al personaje. Sin embargo, al negarse a unir a Hélène con el vampirismo, crea la esperanza de encontrarla, de que su hueco sea atravesable y pasaje hacia su realidad, de que pueda acceder a una comprensión, de que el lenguaje no haya cerrado toda apertura al intersticio. Por eso, cuando Hélène es vinculada con la condesa, a través de la escena paralela al vampirismo de Frau Marta, el texto se cierra sobre sí mismo repitiéndose, y Hélène seguirá siendo el centro vacío alrededor del cual giran los otros: “esa diferencia que nos atraía y nos exasperaba en ti, doctora”⁹⁹³.

⁹⁸⁹ Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 248.

⁹⁹⁰ Cortázar. *Obras completas IV / Poesía y poética* (2005), p. 403 [sic.].

⁹⁹¹ Anderson, op. cit., p. 47.

⁹⁹² Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 128.

⁹⁹³ *Ibid.* p. 216.

II.6. Vampirismo como metáfora de la nada

Hay en Hélène una ambigüedad que la hace estar siempre sobre una cuerda floja (el filo de la doble hacha), a punto de salvarse –acudir a la cita– o de condenarse a través de su vínculo vampírico y arquetípico. Esa ambigüedad radica en su cualidad de metáfora: Hélène es la nada y el todo y, como tal, puede ser muro o acceso, como ya hemos visto.

En este sentido, observamos en 62 dos elementos que representan la cerrazón, la impermeabilidad del hueco, y que, por tanto, funcionan como enemigos del propio texto, ya que son recordatorios fatales del peligro de determinismo, en constante batalla con la libertad representada por la búsqueda continua del verdadero yo (aquello que nos devuelve a nosotros mismos), el hueco como pasaje.

Dichos elementos, el vampirismo y el arquetipo, representados por la condesa y Frau Marta y continuamente presentes en el subconsciente de Juan, simbolizan el peso del arquetipo sobre el argumento, del mismo modo que su condición vampírica simboliza la nada. Recordemos que el vampiro es un “no ser”⁹⁹⁴.

Como afirma Erreguerena: “el mito del vampiro es clasificado como cosmogónico en tanto describe la entrada de la muerte en el mundo [...] y anuncia la negación de los extremos, la cosificación del otro”⁹⁹⁵. Para Cortázar, la muerte –lo hemos visto en el capítulo sobre *El perseguidor*– es el mayor obstáculo que el tiempo le impone al hombre, tal como es entendida desde la perspectiva occidental. El tiempo es un laberinto de mármol que fija las cosas, encierra a los minotauros.

El vampiro tiempo y el arquetipo reifican a los personajes, los estancan: “había sido como si Frau Marta viniera desde antes, establecida y ordenada y como decidida por un encuentro de señales inciertas”⁹⁹⁶, piensa Juan en 62.

Jung define el arquetipo como un esquema de conducta, una estructura previa e inconsciente que alude a modelos de nuestros antecesores o de leyendas anteriores cuyas conductas tendemos a imitar indefinidamente. El arquetipo actúa sobre los hombres –“nos puede súbitamente dominar”⁹⁹⁷– como “una fuerza”, pues, aunque “el arquetipo en sí es completamente inconsciente y sólo pueden verse sus efectos”⁹⁹⁸, una persona puede estar “poseída por un arquetipo”⁹⁹⁹, ya que se trata de “el orden superior de un esquema instintivo, un orden biológico de nuestro funcionamiento mental”¹⁰⁰⁰.

⁹⁹⁴ Lucendo, Santiago. *El vampiro como imagen-reflejo: estereotipo del horror en la modernidad*. Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes (Tesis doctoral, Madrid 2009), p. 23.

⁹⁹⁵ Erreguerena, María José. *El mito del vampiro: especificidad, origen y evolución*. México: Plaza y Valdés, 2002, p. 22.

⁹⁹⁶ Cortázar, 62/ *Modelo para armar* (2004) p. 129.

⁹⁹⁷ Evans (1968), p. 78.

⁹⁹⁸ *Ibíd.*, p. 80.

⁹⁹⁹ *Ídem.*

¹⁰⁰⁰ *Ibíd.* p. 79.

Desde la perspectiva de Jung, el inconsciente colectivo¹⁰⁰¹ es un conglomerado de imágenes arquetípicas:

los arquetipos son dinámicos, son imágenes instintivas no creadas intelectualmente. Están siempre ahí y producen ciertos procesos en el inconsciente que se podrían comparar mejor con los mitos. Ese es el origen de la mitología. La mitología es la expresión de una serie de imágenes que formulan la vida de los arquetipos¹⁰⁰².

La condena del arquetipo convierte a Juan y a Hélène en Acteón y Diana¹⁰⁰³ determinando su destino –de nuevo el laberinto de mármol que impone su código–. Por otro lado, el hueco de lo inaccesible amenaza con engullirlos si no logran ver a través de él, atravesarlo, trascenderlo. Dicho de otro modo, el agujero se asoma al agujero y es absorbido –del mismo modo que un vampiro se mira al espejo y ve su propia nada–. En este sentido y para comprender mejor la metáfora, es muy revelador uno de los relatos breves que Cortázar incluye en *La vuelta al día*, bajo el título de “Teoría del agujero pegajoso”:

Pocos saben que en realidad Ramón es un agujero pegajoso [...] Hasta los quince años no hubo nada, es decir que había solamente agujero rodeado de amor materno y tricotas y tablas de aritmética y partidos de fútbol. Entonces, alguna mañana al despertarse el agujero tuvo, cosa rara ciertamente, una especie de entrevisión de sí mismo, se cayó en sí mismo¹⁰⁰⁴.

Con el paso del tiempo, el agujero se da cuenta de que debe hacer algo para no desaparecer, y decide hacer que su borde externo se vuelva pegajoso, así la pompa de jabón va incorporando una apariencia de formación, cultura, conocimientos prácticos, llega a ser jefe de una empresa y, a través de su voz, “el agujero habla”. De este modo, Cortázar delata la falsa capa de apariencia que recubre el verdadero vacío y, de nuevo, traza el enlace entre materia y antimateria. Ese agujero pegajoso amenaza con engullir a los personajes a través de la condena del ánima: la posesión de la persona por el arquetipo.

En opinión de Boldy, Cortázar elige el vampirismo como metáfora en 62 porque la perpetuación de una cadena de vampiros es una imagen muy elocuente de la repetición atemporal de arquetipos inconscientes. De hecho, el mito del vampiro es, según Erreguerena la repetición de la misma historia contada de diferentes maneras.

¹⁰⁰¹ “He elegido la expresión “colectivo” porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal, es decir, que en contraste con la psiquis individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos”, afirma Jung en su estudio *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1934-1954). Barcelona: Paidós, 1981, p. 10.

¹⁰⁰² Evans (1968), p. 74.

¹⁰⁰³ Hélène realiza diversas alusiones al mito de Acteón y Diana en sus monólogos interiores referentes a Juan: “no soy Diana, pero siento que en alguna parte de mí hay perros que esperan y no hubiera querido que te hicieran pedazos”. Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) pp. 189, 190 y 323.

¹⁰⁰⁴ Del texto “Para una antropología de bolsillo”. Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo I, p. 61.

Sólo la cita puede romper el yugo de la repetición del arquetipo y de la nada, sólo la consumación del encuentro en la ciudad (que es el encuentro de la ciudad) acabará con los perros que esperan, los perros de Diana contra Acteón. Pero Juan presiente que este encuentro nunca ocurrirá: “gritabas perdida en mi ciudad, tan cerca e inhallable, tan para siempre perdida en mi ciudad, y eso era el perro, era la cita, inapelablemente era la cita, separados por siempre en mi ciudad”¹⁰⁰⁵.

Como asegura Boldy, en este caso “el desencuentro es el perro”¹⁰⁰⁶. La cita llega a estar a punto de cumplirse en el hotel que es la significativa entrada a la ciudad (los hoteles parisinos son intercesores para Juan pues le sitúan “en las puertas de la ciudad”¹⁰⁰⁷), es decir que están a las puertas de descubrir la verdadera ciudad: “solamente así tal vez nos alcanzaríamos de otra manera”¹⁰⁰⁸, dice Juan.

“Yo debería seguir, llevar el paquete al lugar de la cita, y quizá entonces, a partir de ese momento..”¹⁰⁰⁹, piensa Hélène. Y, por su lado, Juan: “había tenido razón, la cita era con él”¹⁰¹⁰. Pero este encuentro deseado como acceso no sucede nunca. Hélène llega a la cita pero es asesinada por Austin antes de que Juan aparezca. El arquetipo y la nada vampírica inatravesable, reverso oscuro de la ciudad y del subconsciente de Juan, la han condenado. Hélène, esperanza de *lo que es* París, ha caído de uno de los dos lados de la cuerda y será, definitivamente, *lo que no es* París

Sin embargo, “a cada sucesiva derrota hay un acercamiento a la mutación final”¹⁰¹¹, y aunque los arquetipos sean un obstáculo, una especie de castigo, también apelan a su superación: como dice Cortázar, “a la luz de figuras arquetípicas toda prohibición es un claro consejo: abre la puerta, ábrela ahora mismo. La puerta está bajo tus párpados, no es historia ni profecía”¹⁰¹².

Para ver esa puerta, a través de la “espeleología a domicilio”, Cortázar propone: “hay que aprender a despertar dentro del sueño, imponer la voluntad a esa realidad onírica de la que hasta ahora sólo se es pasivamente, autor, actor y espectador”¹⁰¹³. Este es precisamente el intento de Juan dentro del sueño 62, del que sólo logra despertar en momentos fugaces de coágulo a pesar de su anhelo permanente de despertar, porque “quien llegue a despertar a la libertad dentro de su sueño habrá franqueado la puerta y accedido a un plano que será por fin un novum organum”¹⁰¹⁴.

¹⁰⁰⁵ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004), p. 43.

¹⁰⁰⁶ Boldy, op. cit., p. 35.

¹⁰⁰⁷ “Los hoteles me gustaban y me repelían a su manera, territorios neutros desde donde, entre otras cosas, siempre parecía más fácil acceder a la ciudad [...] los hoteles donde me alojaba en esos años eran, de alguna manera intercesores”, piensa Juan. Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 75.

¹⁰⁰⁸ *Ibíd.* p. 357.

¹⁰⁰⁹ *Ibíd.* p. 349.

¹⁰¹⁰ *Ibíd.* p. 361.

¹⁰¹¹ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 297.

¹⁰¹² Del texto “Para una espeleología a domicilio”. Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p.171.

¹⁰¹³ *Ibíd.* pp. 171-172.

¹⁰¹⁴ *Ibíd.* p. 172.

Cortázar despliega el abanico fractal de posibilidades hacia esa puerta y, casi como si hiciera un vaticinio de la película que tantos años después llevaría al celuloide esta misma cuestión, afirma,

o más hermosamente aprender a dormirse en el corazón del primer sueño para llegar a entrar en un segundo, y no sólo eso: llegar a despertar dentro del segundo sueño y abrir así otra puerta, y volver a soñar, y despertarse dentro del tercer sueño, y volver a soñar y a despertarse, como hacen las muñecas rusas¹⁰¹⁵.

Este deseo continuará a lo largo de toda la obra cortazariana. El despertar equivale también a la consciencia del propio subconsciente, se trata de abrir los ojos también a eso, ver la cuerda que nos ata para poder romperla, puesto que, como nos recuerda Jung, un hombre sólo es consciente del arquetipo cuando mira en su interior: cuando Cortázar mira en su interior, en ese psicoanálisis que se cumple únicamente en la noche, descubre el arquetipo y pugna por superarlo para llegar a sí mismo, a esa unidad, sin mediaciones, de la personalidad y el universo que representa el mandala. Como afirma Jung, “sólo somos profundamente inconscientes de estos hechos porque vivimos a través de nuestros sentidos y fuera de nosotros mismos. Si un hombre pudiese mirar dentro de sí mismo lo descubriría”¹⁰¹⁶.

La expresión más nítida de la impotencia ante al arquetipo y, a la vez, del anhelo de su superación la encontramos en la *Prosa del observatorio*:

En cada árbol de sangre circulan sigilosas las claves de la alianza con lo abierto, [...] pero si el hombre es Acteón acosado por los perros del pasado y los simétricos perros del futuro, pelele deshecho a mordiscones que lucha contra la doble jauría, lacerado y chorreando vida, solo contra un diluvio de colmillos, Acteón sobrevivirá y volverá a la caza hasta el día en que encuentre a Diana y la posea bajo las frondas, le arrebate una virginidad que ya ningún clamor defiende, Diana la historia del hombre relegado y derogado, Diana la historia enemiga con sus perros de tradición y mandamiento, con su espejo de ideas recibidas que proyecta en el futuro los mismos colmillos y las mismas babas, y que el cazador trizará como triza su doncella despótica para alzarse desnudo y libre y asomarse a lo abierto, al lugar del hombre a la hora de su verdadera revolución de dentro afuera y de fuera adentro. Todavía no hemos aprendido a hacer el amor, a respirar el polen de la vida, a despojar a la muerte de su traje de culpas y de deudas; todavía hay muchas guerras por delante, Acteón, los colmillos volverán a clavarse en tus muslos, en tu sexo, en tu garganta; todavía no hemos hallado el ritmo de la serpiente negra, estamos en la mera piel del mundo y del hombre. Ahí, no lejos, las anguilas laten su inmenso pulso, su planetario giro, todo espera el ingreso en una danza que ninguna Isadora danzó nunca de este lado

¹⁰¹⁵ Ídem.

¹⁰¹⁶ Evans, op. cit., p. 79.

del mundo, tercer mundo global del hombre sin orillas, chapoteador de historia, víspera de sí mismo.¹⁰¹⁷

En 62, la cercanía de asomarse a “lo abierto” a la hora de la “verdadera revolución” es tan cercana como lejana y viene representada por la cita. Como dice Boldy:

The cita represents the possibility of the characters’ repossessing this initial revelation, taking up their freedom [...] This thesis is supported by the fact that Hélène and Juan have already been once at the cita but they have forgotten it¹⁰¹⁸.

En efecto, Juan reconoce en su poema que se dirige “hacia un destino que conozco pero que olvido al regresar”¹⁰¹⁹, y compensa esta imposibilidad de cumplir la cita con la compañía de Tell¹⁰²⁰.

Recordemos: “Tell sabía [...] darme ese aplazamiento de París con todo lo que París era entonces para mí (con todo lo que París no era entonces para mí), esa interregno neutral”¹⁰²¹. Tell es la esencia de la zona, es el relato que Juan se cuenta para cubrir la ausencia de Hélène que es la ciudad: alusión continua al hueco, centro del mandala, puerta que muestra un acceso inaccesible. Y sin embargo, esa misma división aparentemente sencilla tiene también dos caras, pues ambas son lo que París es y lo que no es, París es y no es zona, es y no es ciudad en cuanto que sólo en instantes fugaces es accesible. Pero tras la imposibilidad de alcanzar la ciudad, París vuelve a caer en la sombra del no ser.

Para Anderson “el lenguaje es traición y deseo: es imposible contar pero hay que contar, el imposible contado es nuestro texto [...] Lo que Juan tendrá que narrar es lo que casi pudo llegar a ser una totalidad, es decir, lo que casi no tuvo que ser escrito”¹⁰²². Juan acaba siempre narrando otra cosa; aunque en la narración quiera alcanzar la cristalización, no hace más que alejarse de ella: “¿qué les conté finalmente, qué rara mezcla de espejos y Sylvaner para alegrarles la Nochebuena?”¹⁰²³.

El vampiro simboliza la cara de la traición al deseo: la nada que devora paulatinamente lo que encuentra y que seguirá haciéndolo a menos que la cita se cumpla y que el amor traspase el agujero, rompa el fetiche, trascienda el arquetipo.

Pero ni la cita tiene lugar, ni Ochs puede seguir fabricando sus muñecas. Después veremos la importancia de Ochs como contrapunto del vampiro y representación de la otra cara del monstruo. Debemos, antes, tener en cuenta que el vampirismo que propone

¹⁰¹⁷ Cortázar, *Prosa del observatorio* (1999), pp. 64-68.

¹⁰¹⁸ Boldy, op. cit., p. 57.

¹⁰¹⁹ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 40.

¹⁰²⁰ Como veíamos, el nombre de Tell juega con el verbo inglés *to tell*: contar, narrar. Tell simboliza la zona en contraposición con Hélène, la ciudad.

¹⁰²¹ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 78.

¹⁰²² Anderson, op. cit., p. 38.

¹⁰²³ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) pp. 50-51.

Cortázar no es el de las novelas góticas para adolescentes, sino que más bien se refiere a una vampirización espiritual:

Un vampirismo que no es el de Drácula. No se trata de gente que se anda sacando la sangre. Hay gente que se anda sacando el alma, para usar la vieja expresión. Es decir, hay gente que se vampiriza espiritualmente, que posee espiritualmente, que esclaviza espiritualmente, con una fuerza terrible, una fuerza psicológica, demoniaca¹⁰²⁴.

Célebre es ya la narración de Cortázar sobre su experiencia en aquel restaurante en donde confiesa: “llegué a la convicción absoluta de que allí había vampiros”¹⁰²⁵, pero no el tipo de vampiro devorador –aquél de su cuento “El hijo del vampiro”, de 1937–, sino, más bien, el ser-nada, el individuo que desprende un hálito de vacío que succiona lentamente la energía de los demás y que Cortázar dibuja nítidamente en su texto “Relaciones sospechosas: encuentro con el mal”, a través de la presencia extraña y maligna del hombre del sombrero negro y las solapas alzadas en el autobús. El hombre que era, en realidad, “una mancha de vacío, un hedor de sombra, una potencia”¹⁰²⁶.

El vampiro no tiene imagen en el espejo porque es un agujero asomándose a su propio vacío, y también porque “de igual manera que el reflejo no existe sin su imagen, el vampiro no tiene sentido sin el ser humano que reflexiona sobre el muerto, pues este le da cuerpo en su pensamiento”¹⁰²⁷, por eso Juan, al reflejar sobre la ciudad exterior un temor condicionado por el arquetipo de su ciudad interior: la presencia de la condesa; y más tarde, al unir el basilisco de Hélène –aunque diferenciándolo– con el de Ochs y la condesa, crea, a su pesar, la trama vampírica.

El vampiro va conformándose, así, como el agujero, el vacío en el cual es imposible la libertad, la plenitud del ser, y en el que sólo puede evidenciarse la presencia del arquetipo que condiciona los actos. Ningún texto es ya posible, sino sólo el tejido previsto, la constelación conformada. La oscuridad del vampiro elimina el pasaje. De hecho, el vampiro es “una representación del mal que se muestra como una función arquetípica de la experiencia humana”¹⁰²⁸; nace en el folclore cultural por el intento de personificar la sombra, uno de los arquetipos primordiales del inconsciente colectivo –en el que estaría incluida la necesidad sexual reprimida, habitual en marcos sociales represivos–. Por lo que el vampiro cortazariano, a diferencia de lo que ocurre con otro monstruo, el minotauro, no funciona como liberador sino como la cara oscura del monstruo y de la ciudad.

Así, mientras Ochs actúa como liberador o destejedor del código del laberinto, sin embargo el vampiro actúa como el tejedor principal, es la representación del no acceso: la ciudad como espacio que corporiza un mundo convencionalizado, es decir, que funciona como imagen del estereotipo, la cosificación o reificación en el tiempo: la nada.

¹⁰²⁴ Prego, op. cit. pp. 180-181.

¹⁰²⁵ Goloboff (1998), p. 244.

¹⁰²⁶ Cortázar, “Relaciones sospechosas”. *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo II, p. 88.

¹⁰²⁷ Lucendo, op. cit., p. 38.

¹⁰²⁸ Erreguerena, op. cit. p. 119.

Cuando Juan genera la trama vampírica a través de su involuntaria asociación de basiliscos, fatalmente está cayendo en las redes del vampiro tejedor del tiempo, es decir que, en lugar de despertar dentro del sueño, se queda dormido en él. Y el vampiro, en ese sueño del que no se puede o no se sabe cómo despertar, uniforme, poco a poco, a los personajes, los desvirtúa bajo el prisma de la nada y del arquetipo. Así, la cualidad poética minotáurica de Ochs quedaría reducida a la del estereotipo del vampiro –encerrado en el tiempo, en el sueño–; el misterio de Hélène, la posibilidad de descifrarla a ella y a la ciudad a través del encuentro Juan-Hélène y la consiguiente destrucción del laberinto, se perdería en la nada y ambos personajes pasarían a conformar una vez más el arquetipo ancestral que se repite indefinidamente en una multiplicación fractal, eliminando toda fisura.

El vampiro es, por lo tanto, el hueco en cuanto que imposibilidad de salir de él, mientras que Ochs simboliza la fisura, el hueco en cuanto que posibilidad de acceso. Por ello el monstruo en este relato tiene una doble faz: la de Ochs, como voz rebelde y minotáurica que hace despertar en el sueño, y la de Frau Marta y Feuille Morte: el sueño eterno que constantemente amenaza al relato, la nada que se asoma y lentamente devora la posibilidad de fisura, es decir: “bisbis”¹⁰²⁹.

Para Anderson

los muchos textos que circularán alrededor de ese hueco en el espacio y en el tiempo donde se siente la novela, las versiones que se desplazarán en torno a la audiencia (y el deseo) de Hélène, las combinaciones que tendrán como punto de origen una muñeca rota (y su secreto oculto) y aun las versiones humorísticas de los personajes establecerán un universo de correspondencias que será nuestro texto, siempre impedido por él mismo de fijarse¹⁰³⁰.

De este modo se crea un laberinto de referencias, de correspondencias secretas, que está claramente posibilitado por la estructura de 62, donde los ascensores no van sólo de arriba abajo sino que se mueven en horizontal, ejemplificando el sentimiento de pasividad en la ciudad, la imposibilidad de despertar del sueño. Por otro lado (todo en esta novela tiene dos caras) los ascensores son pasajes entre modos existenciales, estableciendo un vínculo con la teoría poética de Cortázar. Son puertas que pueden o no cumplir su función de acceso. Del mismo modo, el tranvía¹⁰³¹ es un no-lugar donde puede ocurrir todo o nada (de nuevo, intersticio o hueco). Y dado que el encuentro (la cita) no se produce, el intersticio queda anulado en favor del hueco.

Al mismo tiempo, tanto los ascensores como los tranvías hacen las veces de trasladadores simbólicos que actúan como resortes del movimiento de la trama, es decir, muestran el giro del calidoscopio en su movimiento triangular e indican la imposibilidad de elevarse por encima del tejido de la trama y llegar al centro. Ello se hace patente, por ejemplo, cuan-

¹⁰²⁹ Expresión que a menudo repite Feuille Morte, personaje del que hablaremos después.

¹⁰³⁰ Anderson, op. cit., p. 52.

¹⁰³¹ Los tranvías, en opinión de Tell, son “némesis”, son “siempre el mismo tranvía [...] tierra de nadie”. Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) pp. 76 y 256-257.

do Hélène siente el deseo de llegar a la calle de la cita, la del Veinticuatro de Noviembre, y se da cuenta de que, para eso “sería necesario tomar alguno de los innumerables tranvías que desfilaban como en un juego de parque de diversiones, cruzándose sin detenerse”¹⁰³².

Los tranvías aluden al eterno movimiento giratorio en torno al hueco que nunca se ve pero al que, finalmente, hay que enfrentarse: “siempre un mundo de tranvías en las calles [...] y en algún momento habría que bajar del tranvía llevando el paquete”¹⁰³³.

Diversas sombras, en esta novela, obstruyen el paso a la iluminación del mandala, figura de la narración. La sombra vampírica y el arquetipo, la metafórica mugre, la carga que cada personaje lleva de todo ello, impiden su inmersión en la luz.

La llamada de la rosa cristalizada siempre está ahí, no se puede escapar a esa idea de la figura que trasciende la constelación visible, a esa armonía invisible que se intuye desde la mirada del poeta y desde el incendio, pero que se aleja según avanzamos hacia ella:

...llegaba poco a poco el tiempo en que reincidíamos casi sin advertirlo, y de postales de Tell o noticias de Calac, del tejido de llamados telefónicos y mensajes que iban de destino a destino, se iba alzando otra vez una imagen de mi paredro que ya no era la de ninguno de nosotros; muchas cosas de la ciudad debieron venir de él, porque nadie las recordaba como dichas por otro, de alguna manera se incorporaban a lo que ya sabíamos y a lo que ya habíamos vivido de la ciudad, las aceptábamos sin discusión aunque fuera imposible saber quién las había traído primero; no importaba, todo eso venía de mi paredro, de todo eso respondía mi paredro¹⁰³⁴.

II.7. La muñeca fetiche y el subconsciente colectivo

El fetiche es considerado, según la definición de la Real Academia Española, como el ídolo u objeto de culto al que se atribuye poderes sobrenaturales, especialmente entre los pueblos primitivos. Sigmund Freud utilizó el concepto para describir una forma de parafilia donde el sujeto de afecto es, o es representado, por un objeto o una parte del cuerpo de una persona.

El fetiche puede funcionar, explica Kuspit, “como un amuleto o un objeto mágico, como un objeto simbólico en los ritos religiosos, como una prenda en el amor romántico y como una propiedad especial en el juego infantil [...] o como una propiedad especial en el juego artístico”¹⁰³⁵. Asimismo, Kuspit habla de “la exigencia de indestructibilidad del fetiche”¹⁰³⁶ que es condición indispensable, puesto que “el fetiche, como dispositivo de seguridad, pone la ansiedad bajo control ilusorio”¹⁰³⁷.

¹⁰³² *Ibíd.* p. 224.

¹⁰³³ *Ibíd.* p. 229.

¹⁰³⁴ *Ibíd.* pp. 35-36.

¹⁰³⁵ Kuspit, Donald. “El fetiche moderno”. En *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid: Akal, 2003, p. 191.

¹⁰³⁶ *Ídem.*

¹⁰³⁷ *Ídem.*

La muñeca, objeto prosaico transformado por la poesía de Ochs en un pasaje, pone en peligro el simulacro de control de lo establecido en el momento en que “de un vientre de muñeca salieran pedazos de algo que ya no sería lo que están esperando que empieces a contar”¹⁰³⁸. El fetiche roto amenaza el orden establecido para hacer ver el vórtice.

Como afirma Anderson, la muñeca “guarda dentro de sí la posibilidad de una revelación única”¹⁰³⁹, representa el dolor de intuir y entrever una revelación que finalmente no es cumplida.

De igual modo, Hélène es retratada como fetiche pero también como la posibilidad de apertura. La forma de escapar al fetiche no es otra que penetrar en él (es decir, entrar en el agujero para salir del agujero). Ochs se encarga de que los demás adquieran consciencia del fetiche (al descubrir en el interior de la muñeca los objetos que ha depositado) para escapar de él. De este modo, trasciende el fetiche de lo establecido. En el momento en que las niñas desarticulan sus muñecas, encuentran el objeto dentro de ellas, se desvía la relación causa-efecto, el desvío convierte a la muñeca en otra cosa y el fetiche se desarma, pues el secreto que esconde la muñeca queda revelado y ahora es interpretable.

Este acto de penetración del fetiche se reproduce a escala práctica en la violación de Celia por parte de Hélène, recordemos que Hélène asocia a Celia a la muñeca que le ha regalado Tell (“y entonces la muñeca de Tell era Celia”¹⁰⁴⁰). Sin embargo el gran fetiche Hélène nunca es penetrado ni, por lo tanto, descifrado.

II.7.1. Ochs como minotauro

El fabricante de muñecas monsieur Ochs “que las fabricaba a su manera, en un subsuelo de la calle Buttes-Chaumont”¹⁰⁴¹, soltero, de unos sesenta años (poco más sabemos de él o necesitamos saber, pues, como decíamos de los demás personajes, hay que entenderlo en su cualidad de signo), acaba siendo multado con unas semanas de cárcel por el escándalo del relleno de sus creaciones.

Ochs es un provocador, es otra versión de Marrast (que también busca la provocación a un público a través de la subversión de su escultura o reuniendo a los neuróticos anónimos en torno a un cuadro) y ambos pueden ser considerados, en realidad, *alter egos* de Juan que actúan en la práctica mientras que él es principalmente un descifrador, un buscador del código, pensador de la teoría.

Tanto en Ochs como en Marrast, dos variantes de la mirada del minotauro, se aprecia el desarrollo una práctica subversiva que se iniciara con Oliveira en *Rayuela* y que en *62* se aprecia ya a un nivel comunitario, pues se hace más abierta y expansiva, dirigida hacia un público, menos tendente hacia la destrucción del propio individuo, como era el caso

¹⁰³⁸ Extracto de las reflexiones de Juan. Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 23.

¹⁰³⁹ Anderson, op. cit., p. 89.

¹⁰⁴⁰ Cortázar, *62/Modelo para armar* (2004), p. 225.

¹⁰⁴¹ *Ibid.* p. 132.

de Oliveira, que a funcionar como activo despertante de los que le rodean. Por ello, las provocaciones de estos personajes, especialmente de Marrast, menos escatológico en sus métodos, presentan ya una gran semejanza con los procedimientos de la contestación de mayo del 68. Podemos hablar entonces de un avance, en este sentido, con respecto a *Rayuela*, con el que se evidencia la evolución de Cortázar hacia una cada vez mayor implicación activa en su contexto.

En esta línea, hemos de entender a Ochs como un provocador a distintos niveles. Dicho de otro modo, Ochs “dispara cohetes”, precisa Juan, en tres etapas:

La primera se encendía cuando la nena rompía la muñeca, y dicho sea de paso le estaba bien empleado por sádica; la segunda, que ya interesaba a monsieur Ochs, era el efecto que las revelaciones de la niña producían en su madre y demás familiares; el tercero, que ponía en órbita la cápsula, era la denuncia a la policía y el escándalo público debidamente explotado por los diarios¹⁰⁴².

Ochs es definido por Boldy como “an anarchist (precursor of the prejoda of *Libro de Manuel*, aiming to create public scandal and at the same time generate a mistrust in and a desire to investigate what is presented to society as most *natural*”¹⁰⁴³.

Fazzolari define a este personaje como “építome de cronopios, especie de pequeño dios loco y caprichoso que carga sus muñecas con objetos insípidos o llenos de sentido, horribles o placenteros, pornográficos o decentes, es emblema del poeta: Heliogábalo que va repartiendo ciegameamente dones, miserias u obscenidades”¹⁰⁴⁴.

Ochs, variedad de Heliogábalo¹⁰⁴⁵ transformado, poesía mediante, en minotauro cortazariano, juega a recrear el caos, la unidad original de las cosas, destejendo la trama establecida. Es un denunciador de la nada que traza su figura para que los demás vean la gran figura. Del mismo modo, la muñeca, como dice Anderson, “desdibuja la identidad psicológica de los personajes”¹⁰⁴⁶, es decir, disuelve el fetiche que cada uno representa y la figura fetiche que han conformado hasta el momento y dibuja una nueva trama, una nueva entidad textual, porque “sería inútil esperar alguna cosa de la costumbre, de la rutina”¹⁰⁴⁷, y sin embargo, si del vientre de la muñeca empiezan a salir las cosas que nadie espera que sean dichas...

La muñeca es el espacio “otro”, la fisura por donde se cuele lo fantástico a través de la oquedad en el muro y es la mayor representación, a su vez, de la fractalidad expresada a través de todos los elementos del libro: el objeto muñeca –que esconde en su interior el

¹⁰⁴² Ídem.

¹⁰⁴³ Boldy, op. cit., p. 47.

¹⁰⁴⁴ Fazzolari, op. cit., p. 202.

¹⁰⁴⁵ Sobre el fenómeno de las muñecas con sorpresa de Ochs, Juan dice “la lotería de Heliogábalo cobraba de pronto para Juan un relieve que jamás había tenido”. Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 134.

¹⁰⁴⁶ Anderson, op. cit., p. 87.

¹⁰⁴⁷ Así lo afirma Hélène hablando de la ciudad, de sí misma, del código oculto para los demás. Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 323.

objeto colocado por Ochs— va guardada dentro de otro objeto (el paquete) que es portado por Hélène, un fetiche de carne y hueso dentro del otro inmenso fetiche que es la ciudad: de nuevo el juego de las muñecas rusas que observábamos en *Rayuela*. Cada entidad-hueco encierra a su vez otra entidad-hueco y esa reproducción no acabaría nunca porque nunca llegaríamos a la cristalización que sólo es entrevista. Se trata de reproducciones a diferentes escalas de la gran figura proyectada de forma fractal, siempre presente pero jamás plenamente visible ni accesible.

Mac-Millan habla, en este sentido, de una fractalidad “abismal infinita”¹⁰⁴⁸ por remisión de un elemento a otro: “¿qué se refleja en la muñeca que se refleja en el joven muerto que se refleja en Juan que se refleja en Celia que se refleja en los ojos concéntricos de la niña que ama el queso Babybel?”¹⁰⁴⁹, y podemos añadir que estos se reflejan en el túnel de metro en el que entra Hélène que, a su vez, se refleja en la muñeca. El círculo nos lleva de nuevo a las muñecas rusas, “complejo entramado que recubre un vacío: vacío que dependiendo del caso será la ausencia de Hélène, la insatisfacción de una relación, una experiencia inasible (coágulo), etc.”¹⁰⁵⁰, afirma Mac-Millan.

Esta opacidad del hueco y el deseo de trascenderla de algún modo están presentes en el inconsciente de los personajes. Afirma Jung que “toda consciencia se basa en condiciones previas inconscientes, por tanto, en una especie de prima materia desconocida”¹⁰⁵¹. Esta materia prima inconsciente puede tener, según las teorías junguianas, puntos compartidos, “problemas colectivos, convicciones colectivas”¹⁰⁵², que se reflejan en los sueños y que aluden, como veíamos, a la presencia de un mito reminiscente, un arquetipo compartido: “mientras viven una vida consciente, todo el tiempo funciona en su inconsciente un mito, un mito que cuenta con siglos de edad: se trata de las ideas arquetípicas, este sueño de ideas arquetípicas que surge en un individuo a través de los siglos”¹⁰⁵³.

Para Fazzolari, el inconsciente colectivo se convierte en personaje, en 62, y toma la forma del paredro, lo cual, juzga, es visible en el paso de la tercera a la primera persona en la narración:

el acto de narrar pasa del autor a su inconsciente colectivo que, como tal, es compartido por cada uno de los personajes. Es el paso del yo al todo y del todo a otro yo distinto y perturbador [...], ese yo múltiple y uno, forma del absoluto que reside en el individuo capaz de crear la obra artística simbolizada por la muñeca que va pasando de mano en mano¹⁰⁵⁴.

¹⁰⁴⁸ Mac-Millan, op. cit., p. 126.

¹⁰⁴⁹ *Ibíd.* p. 131.

¹⁰⁵⁰ *Ibíd.* p. 132.

¹⁰⁵¹ Evans, op. cit., p. 374.

¹⁰⁵² *Ibíd.* p. 84.

¹⁰⁵³ *Ibíd.* p. 89.

¹⁰⁵⁴ Fazzolari, op. cit. p. 200.

Recordemos –lo hemos visto al principio de este capítulo– que Morelli ya esbozaba en *Rayuela* la posibilidad de escribir una novela en la que los niveles subliminales fueran los que atan y desatan el ovillo del grupo. En 62 la inmersión en el subconsciente establece una continua lucha por liberar la voz del perseguidor del mandala frente a la condena del arquetipo residente en el inconsciente colectivo. En el sueño colectivo del que el inconsciente pugna por despertar, la muñeca es delineadora de figuras, representación del fetiche pero también de la afloración de aquello inconscientemente reprimido.

En este escenario del inconsciente hay dos caras (de nuevo la partícula y su antipartícula), por un lado está el temor del arquetipo, la amenaza de la nada (la sombra, el sueño del vampiro), por otro, el lugar no colectivo desde donde habla la voz libre del minotauro (Ochs):

Ariana, en tu profundidad inviolada iré surgiendo como un delfín azulísimo. Como la ráfaga libre que soñabas vanamente. ¡Yo soy tu esperanza! ¡Tú volverás a mí porque estaré instaurado, incitante y urgido, en tu desconcertada doncellez de sueño!¹⁰⁵⁵

La muñeca, delfín azulísimo de Ochs, es símbolo, asimismo, de la impotencia del autor para escribir eso que no se puede nombrar pero que llama a despertar desde el subconsciente. Juan lo sabe, el autor lo sabe, y nosotros sabemos que lo saben cuando Hélène dice: “debiste venir tú en vez de mandarme la muñeca”¹⁰⁵⁶ (debiste conseguir el diálogo conmigo, quiere decir Hélène, con la voz de la ciudad, debiste descubrir mi secreto en lugar de sólo aludirme torpemente desde tu subconsciente del que la muñeca es un símbolo).

Así, Juan que inventa personajes y teje una figura con ellos, forma parte de una figura mayor sólo intuida por él. Su *alter ego*, monsieur Ochs, es el personaje encerrado en el centro del laberinto de la ciudad que lleva a cabo lo que Juan querría hacer: lograr que todos oigan la llamada a despertar del inconsciente, no desde la zona colectiva del arquetipo sino desde aquella otra que busca el mandala (la verdadera personalidad, el intersticio). Y lo hace aludiendo siempre al “reino incontable”, su verdadera residencia.

De hecho, los Famas guardianes del orden de la ciudad, responden a su provocación condenándole a dejar de fabricar muñecas y a convertirse en sereno, es decir, simbólicamente le hacen guardián del reino de la vigilia: “Monsieur Ochs ya no podía seguir fabricando muñecas después del proceso y trabajaba como sereno en una obra de Saint-Ouen”¹⁰⁵⁷. El sereno Ochs reina en el mundo de la noche –especie de Fantômas condenado a residir en el sueño– y socava los cimientos de la ciudad desde el laberinto interior, como hacía cuando podía fabricar muñecas. Su parlamento, en esta situación, sería muy semejante al del minotauro agonizante:

¹⁰⁵⁵ Cortázar, *Los Reyes* (1970), p. 31.

¹⁰⁵⁶ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 230.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.* p. 147.

Yo bajaré a habitar los sueños de sus noches, de sus hijos, del tiempo inevitable de la estirpe. Desde allí cornearé tu trono, el cetro inseguro de tu raza... Desde mi libertad final y ubicua, mi laberinto diminuto y terrible en cada corazón de hombre [...] Cuando el último hueso se haya separado de la carne, y esté mi figura vuelta olvido, naceré de verdad en mi reino incontable. Allí habitaré por siempre, como un hermano ausente y magnífico¹⁰⁵⁸.

Ochs se refugia en el olvido, al igual que el minotauro asesinado por Teseo, para perpetrar, ya renacido, su lucha desde la noche:

Así quiero acceder al sueño de los hombres, su cielo secreto y sus estrellas remotas, esas que se invocan cuando el alba y el destino están en juego. Mírame morir y olvida. En una hora alta acudiré a tu voz y lo sabrás como la luz que ciega, cuando el Músico diga en ti los números finales. Mírame callar, Nydia de pelo claro, y danza cuando te alces ya pura de recuerdo. Porque yo estaré allí¹⁰⁵⁹.

La muñeca, al trazar una línea que descompone el tejido, también sirve como indicadora de ceremonias: “Alguien habría subido un lienzo blanco hasta el mentón del muchachob muerto, y entonces la muñeca de Tell (o más bien de Juan) era Celia que era el muchacho muerto y yo decidía y cumplía las tres ceremonias”¹⁰⁶⁰, piensa Hélène.

En este sentido, Alazraki nos habla de tres ceremonias que vienen dadas, no sólo por el recorrido de la muñeca, sino por las tres seducciones: Nicole seduce a Austin, Frau Marta seduce a la chica inglesa, Hélène seduce a Celia (en este mismo orden y casi sin intermitencias). Por otro lado, “los seducidos del grupo –Celia y Austin– se unen y redimen por el amor (y la venganza); las seductoras del grupo se pierden: Hélène asesinada por Austin, Nicole arrastrada por los embrujos de Frau Marta.

II.8. *Bisbis*

El personaje de Feuille Morte establece una paradoja en la trama que, sin embargo, se halla en perfecta coherencia con lo que quiere manifestar *62*, pues, siendo esta una novela articulada en torno al hueco, era razonable que el personaje menos importante, el que menos interviene en la narración, sin embargo sea el que tiene más peso en ciertas actitudes del grupo que llega a organizar una partida para buscarlo cuando se pierde.

Así se confirmaría que, como señala Maguhn, “en *62 / Modelo para armar*, y esto es paradójico en relación con las expectativas hacia la novelística en el pasado, el personaje es más denso cuanto más banal es su actuación”¹⁰⁶¹.

¹⁰⁵⁸ Cortázar, *Los Reyes* (1970), p. 31.

¹⁰⁵⁹ *Ibíd.* p. 36.

¹⁰⁶⁰ Cortázar, *62 / Modelo para armar* (2004), pp. 166-167.

¹⁰⁶¹ Maguhn, *op. cit.*, p. 74.

Es otra de las rebeldías de Cortázar contra la novela tradicional. Ya nos avisaba Morelli de que “si 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”¹⁰⁶².

Así pues, Feuille Morte puede ser

mujer, niña o animal. Su descripción anatómica parcial la presenta como cualquiera de esas posibilidades. Su descripción psicológica la suscribe en el reino de los infradotados. Su nombre, hoja muerta u hoja seca, la sitúa en el universo de los seres sin vida que van desplazándose a merced del viento. Y así es la conducta de Feuille Morte, ligera, intrascendente y de movimientos acordes con las más arbitrarias tendencias lúdicas del grupo al cual ella pertenece”¹⁰⁶³.

Una vez más, debemos acceder a la categoría de las figuras, como nos recordaba Morelli, para entender a este personaje desde la visión simbólica que representa, como un signo en la constelación.

En este sentido, parece que la intrascendencia de Feuille Morte, coherentemente vinculada a la zona, aludiera continuamente a la futilidad, a esa *mise en abîme* que no traspasa el hueco:

Hay veces en que Marrast o Calac me miran como preguntándome qué hago ahí en vez de dejar libre el agujero que ocupo en el aire; a veces los miro yo, a veces es Tell o Juan y casi nunca Hélène pero una que otra vez también Hélène, y en esos casos los mirados devolvemos individual o colectivamente la mirada como queriendo saber hasta cuándo van a seguir mirándonos así, y entonces fatalmente agradecemos que Feuille Morte, nunca mirada y menos mirante, nos indique ingenuamente la salida al recreo y a los juegos.

—Bisbis bisbis —dice Feuille Morte, contentísima de poder hablar¹⁰⁶⁴.

Las miradas, delatorias del hueco, permiten a Feuille Morte, “nunca mirada y menos mirante”, indicar “la salida al recreo y a los juegos”. Feuille Morte emite su bisbiseo en recordatorio de que ahora se hallan en su territorio, la nada, y entonces se desencadena una de esas “sesiones de infantilismo”¹⁰⁶⁵ en las que los personajes comienzan a hablar en un lenguaje sin sentido, con expresiones como “honk honk” o “pete sofo”, es decir, siendo conscientes de la imposibilidad de trascender la ciudad desde la zona, actúan como delatores de la nada.

Como ocurría en *Rayuela*, de nuevo la novela nos deja un final abierto en el que amenaza el significativo “bisbis” de Feuille Morte, recordándonos que, si el lugar de la

¹⁰⁶² Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 297.

¹⁰⁶³ Maguhn, op. cit., p. 74.

¹⁰⁶⁴ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) pp. 81-82.

¹⁰⁶⁵ *Ibid.* p. 82.

sombra predomina sobre la voz del minotauro, si el vampiro, en su sueño eterno, vence al despertar Ochs, la nada eliminará el hueco-pasaje y lo convertirá en muro.

Continuamente en la novela se alude a la posibilidad de claudicación que define esa nada opaca: “no quedaba nada, no empezaba nada, y esa carencia y esa negación eran el todo como una enorme piedra sin superficie ni aristas, un hueco de piedra donde el vacío no dejaba lugar para nada, ni siquiera el llanto”¹⁰⁶⁶.

Al final del libro, con un hábil juego semántico a través de la locación de los personajes, Cortázar nos deja claro que el hueco sigue residiendo en medio del tejido, a pesar de los aparentes cambios de luces, inevitablemente tolerado y constantemente perseguido por aquellos que deberían atravesarlo:

Vio venir por el andén a la partida de salvamento con Feuille Morte ilesa y contentísima en el medio, abrazando a Polanco, besando a Tell, cambiando de lugar con Calac que a su vez dejaba sitio a Tell, de manera que a veces Polanco quedaba en el medio flanqueado por Feuille Morte y Tell, y luego era Feuille Morte quien quedaba en el centro rodeada por sus salvadores.
–Bisbis bisbis –decía Feuille Morte¹⁰⁶⁷.

Fijémonos en que el hueco Feuille Morte queda, finalmente, en el centro: su *bisbis* es el incierto avance de esa nada amenazante que queda suspendida por Cortázar al igual que Oliveira quedaba suspendido al borde de la ventana, entre el suicidio y el amoricidio, con la esperanza de que llegue el despertar y su sibilino avance se detenga y sea posible escribir a Hélène y escribir la ciudad, escribiendo “el verdadero nombre del amor”¹⁰⁶⁸.

Afirma, Alazraki, que

la rosa final no está en la novela como no está en el calidoscopio. Tampoco es seguro que emerja de su mera yuxtaposición o combinación. No hay rosa final que corresponda a una taxonomía como es imposible clasificar las rosas de un calidoscopio. Pero de la superposición de esas imágenes es posible, si no precisar, al menos sentir la presencia de una realidad cuyo comentario poético es *62*¹⁰⁶⁹.

Podemos concluir que *62* nos proporciona elementos cada vez más definidos en la búsqueda cortazariana del centro. En esta novela, Cortázar nos presenta una figura más aproximada de la gran figura, vislumbrada desde el observatorio París: “En París una se siente más cerca de tantas cosas”¹⁰⁷⁰, asegura Nicole. Como decíamos, en esta novela no debemos olvidar que cada elemento tiene su antielemento. A través de la dialéctica continua de contrarios, Cortázar clarifica el pasaje al contraponerlo al no pasaje de la nada.

¹⁰⁶⁶ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 250.

¹⁰⁶⁷ *Ibíd.* p. 366.

¹⁰⁶⁸ *Ibíd.* p. 102.

¹⁰⁶⁹ Alazraki (1981), p. 163.

¹⁰⁷⁰ Cortázar, *62/ Modelo para armar* (2004) p. 95.

62/Modelo para armar representa un intento de asomarse al intersticio por el agujero creado en la constelación, aunque al mismo tiempo revele la lejanía de esta fisura, induciendo o dejando abierto el camino, a su vez, a una reflexión acerca de los límites del concepto de narración y del propio lenguaje y sobre la complejidad de los mundos ficcionales; una reflexión que surge sobre todo de la confrontación de las entidades ciudad y zona. Si bien, *62* supone un acercamiento significativo a la esencia de la ciudad que, de nuevo, nos deja abierto un camino.

No obstante, lo que invalida *62* como penetración en la esfera central del mandala es el hecho de la consciencia de su propósito por parte del autor; es decir: Cortázar, mientras escribe el libro, es consciente del intento de acceso que persigue la trama y, a su vez, de la imposibilidad de dicho acceso.

Tal como Cortázar nos lo da a entender –lo vimos en el capítulo anterior–, el intersticio en el que se genera la verdadera realidad ha de ser interpretado como un satori, una revelación, no una ecuación aritmética ni un silogismo racional. El hueco sólo será atravesable de una forma espontánea (como la ocurrencia del mandala en las noches cortazarianas), de modo que el perseguidor situado en el camino de búsqueda en la continua exploración, sea, de pronto, vía de esa revelación que abre la puerta.

En *Último round*, el acceso al centro del mandala conformado por la miscelánea tiene un carácter espontáneo y ocurre también de una forma fractal, tanto en el terreno de la ficción como en el de la realidad. Por ello, si en *62/Modelo para armar* hallamos una porosidad virtual a través del tejido compuesto por las tramas de los personajes, *Último round* es el verdadero libro esponja, el acceso no pretendido pero fulminante, a ese otro lado.

CAPÍTULO V.
ÚLTIMO ROUND.
PASAJE AL CENTRO DEL MANDALA

I. CONCEPCIÓN CORTAZARIANA DEL ALMANAQUE

*Y además, por otro lado, la anatomía ya no existía en el arte,
había que reinventarla y ejecutar su propio asesinato
con la ciencia y el método de un gran cirujano*
Guillaume Apollinaire

En una carta dirigida a su amiga Graciela de Sola, el treinta de julio de 1966, desde Saignon, Cortázar habla de su primera obra *collage*, en proceso de elaboración, como un libro que “irritará a los famas y encantará a algunos cronopios”¹⁰⁷¹, y explica que *La vuelta al día en ochenta mundos*:

será una especie de almanaque o de baúl de sastre, pero prefiero el primer término porque no les tengo simpatía a los sastres y en cambio toda mi infancia estuvo iluminada por *El almanaque del mensajero*, del que quizá quede algún ejemplar en su casa (hay que mirar en los muebles viejos, en los sótanos)¹⁰⁷².

Más adelante, en una entrevista con Caparrós, Cortázar hablaría de sus dos misceláneas (*La vuelta al día* y *Último round*) de esta forma:

Son los que yo llamaba los “libros-almanaques”, porque vienen de la fascinación que yo tenía de chico por los almanaques. Como el *Almanaque del Mensajero* que mi madre compraba; no sé si todavía se publica, era sobre todo para los provincianos. Era una maravilla para un niño, tenía calendarios, las fases de la luna, las mareas, recetas de cocina, consejos de jardinería, medicina del hogar, cuentitos, poemas, y

¹⁰⁷¹ Cortázar, *Cartas*, vol. II. Aurora Bernárdez (Ed.) Buenos Aires: Alfaguara, 2000, p. 1057.

¹⁰⁷² Ídem.

todo en un libraco así, de 300 páginas. Entonces, cuando hice *La vuelta... y Último round*, que eran materiales muy heteróclitos, los llamé los libros-almanaques¹⁰⁷³.

Tras *Rayuela* y el experimento 62, el paso siguiente en la construcción implacable del túnel contra el fetiche tenía que pasar por una inmersión completa en el mandala, es decir, el intento de reunir, no sólo en el contenido, sino en la estructura y formato del libro, los elementos necesarios para conformar un mandala en cuyo centro pudiera trazarse una vía de escape y ruptura en favor del intersticio.

Para que este propósito se diera de forma espontánea, resultaba necesaria, en todo caso, la previa superación de cualquier canon establecido formalmente, un camino del que Cortázar ya llevaba un amplio trecho recorrido, y en el que se reafirma en sus declaraciones a González Bermejo:

Está bien que haya usado la palabra “género” porque se la voy a demoler. Me da la impresión que hoy hablamos de “novelas” por razones de método, justamente por ese racionalismo occidental. Pero en realidad los productos, los libros que estamos leyendo tienen ya una gran plasticidad, una abertura muy grande en todas direcciones. Hay novelas que son poemas, hay poemas que son novelas; hay novelas que son *collages*¹⁰⁷⁴.

El soporte idóneo para esta apertura-túnel, el único capaz de dilatarse, de existir y dejar de existir al mismo tiempo (materia-antimateria) para permitir la permeabilidad de la esponja¹⁰⁷⁵, no podía ser otro que el almanaque, un formato que, desde la perspectiva cortazariana, sería a la literatura como el jazz a la música: el módulo perfecto para permitir líneas de fuga decisivas, el gran *off-beat*.

El almanaque –vinculado, en la antigüedad, con la astronomía– es una publicación que recoge datos, noticias o escritos de diverso carácter. *El almanaque del mensajero* solía contener un calendario, un registro de fenómenos astronómicos, predicciones climáticas, las fases de la luna y el sol, la posición de los planetas, las variaciones de las mareas, sugerencias para los agricultores, según las estaciones, un calendario de festividades religiosas y los días de los Santos.

A medida que la ciencia fue avanzando, el apartado astrológico, las predicciones y las profecías fueron desapareciendo. Sin embargo, el almanaque no lo hizo, sino que evolucionó hacia una forma de literatura tendente al folclore, que, además de calendario y predicciones del tiempo, incorporaba estadísticas, sucesos históricos, preceptos morales

¹⁰⁷³ Caparrós, Martín. “Entrevista a Julio Cortázar”, Revista Digital Crítica de la Argentina (1983) [en línea, publicada el 15.02.2009]. Vid. bibliografía.

¹⁰⁷⁴ González Bermejo (1978), p. 86.

¹⁰⁷⁵ Recordemos que la esponja es el símbolo de la permeabilidad para Cortázar. Ya en una de sus primeras novelas, Cortázar hace alusión a la creación esponja: “Deberíamos aprender el arte de la esponja; llena de agua pero separándola, conformándola, aparte de ella”. Vid. *El examen* (1950). Buenos Aires: Sudamericana, 1986, p. 186.

y proverbios, consejos médicos, remedios, chistes, poesía y ficción¹⁰⁷⁶.

Como observa Riobó, en su estudio sobre los libros almanaque de Cortázar, tanto *La vuelta al día en ochenta mundos* como *Último round* “comparten con el almanaque el hecho de constituirse a partir de textos de muy diversa índole e intención, reunidos en torno a un ciclo temporal”¹⁰⁷⁷.

Este ciclo, en *La vuelta al día*, se corresponde con el de los ochenta mundos, lo cual está reflejado en el dibujo de la portada, que, en palabras de Cortázar, “resume admirablemente el sentido del libro, jongler avec les jours qui sont, chacun, un monde”¹⁰⁷⁸, es decir, “hacer malabarismos con los días que son, cada uno, un mundo”, jugar con y contra el tiempo para escapar de él; mientras que, en *Último round*, la batalla contra el tiempo, esta vez definitivamente combativa, se asoma a la otra batalla especular contra el laberinto, que tenía lugar en ese momento en la realidad de mayo del 68.

De este modo, el diálogo de *Último round* con su contexto histórico es uno de los factores que impiden que se reifique como libro fetiche, “entendido y ejecutado para durar”¹⁰⁷⁹, el libro publicitario, “libro-segundo, libro-minuto, el libro del mes o el que sólo tiene valor intermediario entre una intención y sus efectos en el lector”¹⁰⁸⁰, tal como lo describe Cortázar.

En *Último round* no encontramos, pues, el intento de perdurar que hace a la obra caduca, sino la apertura de la esponja, o en palabras de Riobó, “el carácter efímero, irrepetible, único, de la ejecución musical”¹⁰⁸¹. Después profundizaremos más en este aspecto, pero podemos adelantar que, en el punto de partida de *Último round*, hay una jazzística vocación *off-beat* que logra la eternidad al salir del tiempo, introduciéndose primero en él, es decir, excava un túnel.

Así lo corrobora la portada del libro en forma de hoja de periódico. El libro permeable vuela en pedazos el tiempo al introducirse de lleno en él, se proyecta en un no-tiempo reclamando, con su estallido poético, la plenitud del ser, porque



¹⁰⁷⁶ Vid. Riobó, Victoria. “El libro-objeto en la obra de Julio Cortázar”. En *Borges-Cortázar. Penúltimas lecturas*. Riobó, Victoria (Ed.) Buenos Aires: Circeto, 2007, p. 145.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.* p. 145.

¹⁰⁷⁸ Así se lo comunica Cortázar a su amigo Julio Silva. Vid. Cortázar, *Cartas*, (2000), vol. III, p. 1395.

¹⁰⁷⁹ Cortázar, “El conformista y el rebelde”. *Teoría del túnel*. En Cortázar, *Obra crítica / I* (1994), p. 45.

¹⁰⁸⁰ *Ídem.*

¹⁰⁸¹ Riobó, *op. cit.* p.139.

toda creación más allá de cierto nivel, rebasa el presente de aquel que la recibe, y precisamente así es como la creación más audaz se vuelve acto revolucionario en la medida en que éste se adelanta siempre y por definición al presente y va hacia el hombre nuevo. Hay libros, como hay gestos y sacrificios, que contribuyen a inventar el presente por venir; ellos son ya ese futuro que se tiende sobre el presente para penetrarlo y fecundarlo¹⁰⁸².

Bien podría aplicarse esta afirmación de Cortázar a algunos de sus libros, especialmente con *Último round*. El escritor intuye que la crítica no sabrá entender la seriedad y la profundidad que radican en el aparente juego lúdico de sus almanaques:

Si *La vuelta al día* llevó a decir a muchísimos críticos que se trataba de una “obra menor” (con esa especie de auto-zarpazo vicario que se pretende provocar en el autor-mayor bruscamente degradado por el mismo autor-menor, en un acto que participa de la autofatiga, el masoquismo y otras agresiones) imagínate lo que se podrá decir de un nuevo libro que no tiene en cuenta para nada tan aleccionante advertencia. Por supuesto detrás de esta noción de “obras mayores” y “menores” se esconde la persistencia de un subdesarrollo intelectual [...] ya verás que este libro será agredido por la Seriedad, y la Responsabilidad y todas esas gordas que se tiran a los ojos con las agujas de tejer¹⁰⁸³.

Porque, si algún objetivo tiene la esencia de *Último round* (lo vamos a ver a lo largo de todo este capítulo), es precisamente el de romper el tejido y dejar las agujas inservibles. En este sentido, el escritor siente fascinación, ya desde su infancia, por las posibilidades de permutación y de estructura abierta que ofrece el almanaque con su insólita mezcla de calendarios, recetas de cocina, consejos de jardinería, cuentos, poemas, etc., en la línea de la *Teoría del túnel* y del concepto surrealista de la “mesa de disección”.

II. EL *COLLAGE*: O EVOCACIÓN DE LA MATERIA DESDE LA ANTIMATERIA Y VICEVERSA

II.1. La excentración

Cuando Cortázar presenta a su amigo Julio Silva el proyecto de *La vuelta al día en ochenta mundos*, para proponerle que colabore en su diagramación, lo hace definiéndolo como libro-*collage*. De hecho, “*collage*” iba a ser el subtítulo de la obra:

¹⁰⁸² *Viaje alrededor de una mesa* (1970). En Cortázar, *Obra crítica / VI* (2006), p. 428.

¹⁰⁸³ De la misiva “Arnaldo, aquí tenés el texto que necesitabas para pre-anunciar el libro”, escrito en 1969, incluido en *Papeles inesperados* (2010), pp. 443-444.

Estoy metido hasta las rodillas, que ya es algo en mí, dadas mis dimensiones, en un libro divertidísimo que le he prometido a Orfila para su nueva editorial y que responderá al título de *La vuelta al día en ochenta mundos* y al subtítulo de *Collage*¹⁰⁸⁴.

El *collage*, técnica artística nacida a principios del siglo XIX y utilizada después por las vanguardias de principios del XX, es

puesto en boga por dadaístas y surrealistas que lo imponen como representante simbólico de la visión moderna, como imagen matriz capaz de figurar ese cúmulo mutable y heteróclito [...] en que se ha convertido la realidad, realidad que sólo puede ser representada a través de formas estalladas y de lo que la heterogeneidad significa¹⁰⁸⁵.

En los *collages*, nos recuerda Spies, se produce una inversión y un cuestionamiento del valor del mensaje originario. Y, partiendo del ejemplo de la obra de Max Ernst, fundamental en el movimiento dadá y en el surrealismo, añade:

Todo sucumbe al escepticismo y se pone en duda [...] El *collage* ironiza acerca del carácter reprimido de la burguesía y de su comportamiento psicológicamente normativo. Max Ernst podía relacionar su forma de jugar con el absurdo y la paradoja con sus propias vivencias¹⁰⁸⁶.

Así es como el *collage* llega a convertirse en la técnica preferida de los surrealistas: muchos de ellos realizaban fotomontajes enfrentando imágenes y palabras, poemas y recortes, a simple vista inconexos, en los que, a veces, el lector podía descubrir un mensaje, o que producían en el observador un impacto indeterminado y subjetivo.

Como afirma Michaud, en su estudio sobre la subversión de las imágenes, “ya se trate de ilustraciones de revistas, recortes de prensa, tarjetas postales o fotografías de rodaje, a los surrealistas les fascinan las imágenes modernas, que recuperan, coleccionan y utilizan en sus propios fotomontajes”¹⁰⁸⁷.

Entre 1934 y 1936, el artista francés Georges Hugnet recopila diversos materiales de trabajo, entre ellos, tipografías y fotografías recortadas en revistas eróticas como *Alio Paris*, *SexAppeal* o *Paris-Magazine*, para después asociarlas en una serie de combinaciones. Este trabajo dará lugar a la publicación, en 1936, de *La Septième Face du dé*, un poemario que reúne veinte *collages* que el autor califica de “poemas-recortes” y cuya portada es obra de Marcel Duchamp.

A partir de esta técnica, nacería el fotopoema, cuya definición nos traslada Boulestreau:

¹⁰⁸⁴ Cortázar, *Cartas* (2000), vol. II, pp. 1041-1043.

¹⁰⁸⁵ Yurkievich, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994, p. 109.

¹⁰⁸⁶ Spies, Werner. “Los desastres del siglo”. En AA.VV. *Max Ernst, Une semaine de Bonté: los collages originales* (Cat. Exp.) madrid: Fundación Mapfre, 2009, p. 25.

¹⁰⁸⁷ Michaud, Philippe-Alain. “La coalescencia y la sutura”. En *Ibíd.* p. 190.

par le nom “photopoème”, on voudrait signaler l’apparition d’une nouvelle forme de “livre illustré” dans laquelle les photographies et le texte se répondent de façon plus étroite que par le passé, au double niveau symbolique et pictural à la fois. Au niveau symbolique, la référence n’est plus unilatérale: de l’image vers son commentaire [...] Dans le photopoème le sens progresse dans la réciprocité de l’écrit et des figures; la lecture se noue par un repiquage alterné du signifiant dans le texte et dans l’image¹⁰⁸⁸.

De este modo, el juego entre texto y fotografía compone una constelación semántica distinta. En palabras de Michaud,

con la imagen fotomontada, la significación irrumpe entonces en la unicidad de la imagen fotográfica. Ésta ya no remite a un referente sino a un significado o diríamos incluso a una constelación de significados organizados por una red de nervaduras que simultáneamente los reúne y los separa, es decir, que los organiza en un relato semejante al del sueño¹⁰⁸⁹.

Las creaciones surrealistas en esta línea, constituyen verdaderos cuadros sinópticos. El término “cuadro sinóptico”, tomado de la jerga científica, describe una “exposición visual, esencial y sucinta, que puede sugerir ideas nuevas y poner de manifiesto vínculos ocultos [...] Mediante fragmentación, ofrecen una síntesis visual en forma de cuadro”¹⁰⁹⁰.

Los cuadros sinópticos surrealistas, que llevan a la práctica la idea de la mesa de montaje en la que es posible el encuentro del paraguas y la máquina de coser, suponen toda una transformación de la tradición científica de los cuadros sinópticos para dotarlos de un valor poético.

Guigon, en su artículo “Anatomía del *collage*”, afirma que este tipo de arte puede sintetizarse como el acoplamiento de dos o más figuras (Ernst diría “realidades”) en apariencia incompatibles, sobre un plano en el que, a simple vista, no encajan¹⁰⁹¹.

Desde las primeras revoluciones del *papier collé*¹⁰⁹² por parte de los dadaístas, la composición del *collage* pretende conseguir una desviación:

el *collage* nos hace pensar también en vueltas y revueltas, desviaciones, procedimientos oblicuos que conducen al ojo a una especie de persecución jovial. Tanto si se

¹⁰⁸⁸ Boulestreau, Nicole. “Le photopoème facile, un nouveau livre dans les années 1930”. En *Le livre surréaliste. Actes du colloque en Sorbonne*, juin 1981. París: Mélusine IV: Cahiers du Centre de Recherches sur le surréalisme, 1981, p. 163.

¹⁰⁸⁹ Michaud, op. cit., p. 176.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.* p. 203.

¹⁰⁹¹ Guigon, Emmanuel. “Anatomía del *collage*”. En *Juan Ismael, antológica*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1998, p. 133.

¹⁰⁹² Riobó nos recuerda que el *collage*, como procedimiento compositivo, se caracteriza por “la yuxtaposición de fragmentos de materiales diversos, a veces preformados o hallados (vertiente del *objet trouvé* dadaísta) a partir de los cuales se genera un nuevo objeto que resulta de la suma de las relaciones que los diferentes fragmentos establecen entre sí”. Riobó, op. cit., pp. 146-147.

camufla para actuar como si se muestra sin máscara para disimularse mejor, es un pensamiento astuto, difícil de aprehender, que obliga al observador a multiplicar sus puntos, a darse visiones diversas. No se concibe fuera de tales extravíos, cuando el paisaje no deja de cambiar, cuando la identidad de todas las cosas se vuelve incierta¹⁰⁹³.

Es decir, se trata de lograr una dislocación del sentido original (excentración), en la que la conformación de nuevas figuras, cuestiona las identidades, revela metáforas inesperadas.

Lo importante, en la obra de célebres artistas del *collage* (véase Ernst), era la elaboración de nuevas imágenes inteligibles, porque, como sostiene Spies,

ante las láminas se esfuma la cuestión en torno a la elaboración del *collage*. Comparable al crimen perfecto, el *collage* intenta dificultar el hallazgo de indicios y hasta pretende que se descarte la idea de la actuación de las tijeras y la cola. Para alcanzar este objetivo, se borran todas las huellas que permitan inferir la conclusión de que se trata realmente de un *collage*. En cierto sentido, el *collage*, tal y como lo definía Max Ernst, había de ser un medio que preservara su enigma¹⁰⁹⁴.

Los elementos, una vez trasladados al *collage*, desempeñan un papel muy distinto del original, se produce una combinatoria que no permite formular una exégesis basada en las fuentes. De este modo, si observamos el *collage* pensando en la procedencia material de las partes individuales, la sensación de inquietud aumenta. Sólo contemplando el conjunto, sólo cuando prescindimos de separar elementos para entenderlos y racionalizarlos, cuando nos abrimos sin prejuicio al nuevo sentido de lo que vemos, es decir, cuando estamos *excentrados*, tiene lugar la entrevisión.

En el texto “Cristal con una rosa dentro”, de *Último round*, Cortázar habla de “una atención dirigida desde, o a través, incluso hacia ese plano profundo”¹⁰⁹⁵, gracias a la cual, la presentación sucesiva de varios fenómenos heterogéneos crea instantáneamente una aprehensión de homogeneidad deslumbradora: “en ese instante fulgural e irrepitable, la entrevisión de otra realidad en la que eso que era ruido de puerta, sonrisa y rosa constituye algo por completo diferente en esencia y significación”¹⁰⁹⁶.

Como defiende Guigon: “el acoplamiento de dos o más figuras visuales contradictorias, o en vilo, o exageradamente distantes, abre, por el circuito metafórico, una brecha donde se inicia una especie de historia”¹⁰⁹⁷.

¹⁰⁹³ Guigon, op. cit., pp. 130-131.

¹⁰⁹⁴ Spies, op. cit., p. 29.

¹⁰⁹⁵ Cortázar, *Último round* (2006), tomo II, p. 127.

¹⁰⁹⁶ *Ibíd.* p. 128.

¹⁰⁹⁷ Guigon, op. cit., p. 133.

II.2. La fisura

De igual modo, los libros *collage* de Cortázar revelan una nueva constelación a partir de las pequeñas constelaciones; es decir, que Cortázar, de una forma lúdica, no medida, lleva a la práctica, en el formato y el contenido de estos libros, la teoría de las irrupciones intersticiales esbozada en la trama de *62/Modelo para armar*.

Como nos recuerda Yurkievich en su libro *Mundos y modos*, la inauguración del *collage* literario, es decir, el traslado de la técnica *collage* a la literatura, tiene lugar en 1914, con el poema ideográfico “Lettre-Océan” de Guillaume Apollinaire que traslada a su composición poética ese “módulo multiforme, puesto por primera vez en práctica por la pintura cubista”¹⁰⁹⁸. De este modo, como el cuadro cubista, el poema se transforma en objeto mixto, multimedia, en una época en la que se busca la ruptura de los marcos convencionales de referencia:

en consonancia con una época de quiebra de los continuos y de caducidad de los consensos, la vanguardia practica un arte del conflicto, de las disimilitudes antagónicas [...] arte archipiélago, arte centrífugo, de la contingencia no sujeta a arbitraje, universal e intemporal, sin norma ni figura estables¹⁰⁹⁹.

Ello nos devuelve al cuadro sinóptico surrealista, trocado, ahora, en obra literaria. En su estudio sobre el libro surrealista, Béhar coincide con Breton en que tales libros “son el lugar de múltiples transgresiones”¹¹⁰⁰, y de “excentraciones”, tanto en los recursos formales como en el contenido.

En opinión de Béhar, podemos caracterizar un libro surrealista como una “relación entre varios talentos donde poesía y pintura establecen un intercambio y un diálogo infinito, de modo que no se sabe si el grabado ilustra el poema o a la inversa. La obra surrealista es siempre un encuentro inopinado”¹¹⁰¹.

Se trata, pues, de crear un encuentro, un diálogo entre las diferentes partes que logran la fusión, abriendo la perspectiva a una nueva imagen. Este propósito se busca también desde la literatura. Para Yurkievich, el momento crucial del *collage* literario llega en el año 1922, con dos obras decisivas: *Ulises* de Joyce y *The waste land*, de T.S. Eliot. El autor nos da otros ejemplos de obras *collage* como los *Cantos* de Ezra Pound (1922) o *Manhattan Transfer* (1925), de Dos Passos; y, por supuesto, *Rayuela*, no sólo por su estructura interna y externa sino por la concatenación lógico-factual, la caracterización de los personajes o la disposición rítmica.

¹⁰⁹⁸ Yurkievich (1994), p. 107.

¹⁰⁹⁹ *Ibíd.* p. 108.

¹¹⁰⁰ Béhar, Henri (dir.). *Le livre surréaliste. Actes du colloque en Sorbonne*, juin 1981. París: Mélusine IV: Cahiers du Centre de Recherches sur le surréalisme, 1981, p. 339.

¹¹⁰¹ *Ibíd.* p. 340.

Así, coincidiendo con la interpretación de Riobó, podemos decir que la técnica *collage*, trasladada a la literatura, nos ofrece el retrato de *Último round*, pues

puede recurrir a diversas estrategias como la incorporación de textualidades preformadas, desde frases hechas hasta citas literarias, sin discriminación de fuentes; la convivencia de múltiples registros y tonos, el coloquial junto al lírico, lo serio junto a lo humorístico; la utilización de distintos idiomas; el manejo de distintos géneros –literarios y no literarios– la variedad estilística, etc.¹¹⁰²

Como sostiene Yurkievich,

el *collage* es el dispositivo que permite la inclusión de la móvil y heterogénea multiplicidad de lo real, captada en pleno fragor del extratexto con todas sus voces, sus mensajes y su ruido [...] El *collage* convierte al texto en lugar de reestructuración y de derivas, provoca migraciones semánticas, desbandadas simbólicas, transmigraciones nocionales [...] figura una totalidad en constante devenir [...] pone en evidencia la verdad íntima de todo lenguaje, la disparidad y la rivalidad básicas. El *collage* testimonia acerca de las condiciones de constitución de toda palabra viva, tire y afloje, pacto precario entre ligazón y ruptura [...] desencadena una dinámica múltiple que permite la infinita recomposición¹¹⁰³.

La puesta en evidencia de la verdad íntima del lenguaje, el constante devenir, la infinita recomposición, son preceptos que fácilmente pueden distinguirse en *Rayuela*, en *62*, o en cualquiera de las obras de Cortázar, y, con mayor razón en sus libros almanaque. La destrucción para la posterior reestructuración a través del túnel, genera un juego de elementos y no elementos, espacio y no espacio, tiempo y no tiempo, que se reproduce en todas sus obras, como veíamos en el caso de *62*.

II.3. Materia antimateria: dialéctica y síntesis

Como ya vimos en el capítulo anterior, en el texto “La muñeca rota” incluido en *Último round*, Cortázar busca el pasaje que indica su citado texto hindú:

en el momento en que se perciben dos cosas, tomando conciencia del intervalo entre ellas, hay que ahincarse en ese intervalo. Si se eliminan simultáneamente las dos cosas, entonces, en ese intervalo, resplandece la realidad¹¹⁰⁴.

Del mismo modo, Guigon afirma que “la obra nacida de un montaje es el resultado de la desaparición de ese montaje”¹¹⁰⁵.

¹¹⁰² Riobó, op. cit., p. 147.

¹¹⁰³ *Ibíd.* p. 120-121.

¹¹⁰⁴ Cortázar, *Último round* (2006), tomo I., p. 263.

¹¹⁰⁵ Guigon, op. cit., p. 131.

En efecto, la armonía que se conforma cuando los diversos elementos de un cuadro generan una imagen (cuando se produce la mezcla, la unidad generadora de esa imagen nueva) es equivalente al intervalo creado entre dos esferas que también puede generarse cuando las esferas confluyen entre ellas, porque “hay una manera de mirar que lo revela en otro plano, que lo hace de verdad obra abierta para mostrar el intervalo, lo que el poeta indio llama realidad”¹¹⁰⁶, es decir que, como ya vimos, “la antimateria evoca la materia”, revelando una realidad distinta.

En los dos libros almanaque de Cortázar, a través de la antimateria de la desunión de formas y estilos, se evoca la materia de la unión total. Por lo tanto, y como ya vimos en *Rayuela* y en *62*, el juego materia-antimateria, conforma, finalmente una síntesis.

Volvamos a revisar el texto “Así se empieza”, con el que Cortázar inicia su vuelta al día. En él, explica la génesis de su primer libro almanaque a partir de una experiencia jazzística:

A mi tocayo debo el título de este libro y a Lester Young la libertad de alterarlo sin ofender la saga planetaria de Phileas Fogg [...] Ahora Lester escogía el perfil, casi la ausencia del tema, evocándolo como quizá la antimateria evoca la materia, y yo pensé en Mallarmé y en Kid Azteca, un boxeador que conocí en Buenos Aires hacia los años cuarenta y que, frente al caos santafesino del adversario de esa noche, armaba una ausencia perfecta a base de imperceptibles esquives, dibujando una lección de huecos donde iban a deshilacharse las patéticas andanadas de ocho onzas. Sucede además que por el jazz salgo siempre a lo abierto, me libro del cangrejo de lo idéntico para ganar esponja y simultaneidad porosa, una participación que en esa noche de Lester era un ir y venir de pedazos de estrellas, de anagramas y palíndromas que en algún momento me trajeron inexplicablemente el recuerdo de mi tocayo y de golpe fueron Passepartout y la bella Aouda. Fue la vuelta al día en ochenta mundos porque a mí me funciona la analogía como a Lester el esquema melódico que lo lanzaba al reverso de la alfombra donde los mismos hilos y los mismos colores se tramaban de otra manera¹¹⁰⁷.

En este texto, que funciona a modo de declaración de intenciones, podemos observar, en primer lugar, el vínculo de *La vuelta al día* con *Último round*, establecido a través de la metáfora del boxeador como creador de huecos, evocador de materia desde la antimateria, abridor de espacios contra el cangrejo de lo quitinoso y lo cerrado.

Por otro lado, están presentes la idea de metamorfosis y el anhelo de hacer que perdure una revelación fugaz. La evocación a partir de una previa descomposición, llevaría, a su vez, a una síntesis distinta de la materia contemplada en un primer momento, que prefiguraría la entrevisión. Así, se completa el movimiento triangular cortazariano (tesis-antítesis-síntesis) que previamente hemos observado en *62/ Modelo para armar*.

Como explica Guigon,

¹¹⁰⁶ Del texto “Estrictamente no profesional”. En Cortázar, *Territorios*. México: Siglo XXI Editores, 1978, p. 104.

¹¹⁰⁷ Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo I, p. 7.

el *collage* no puede ser otra cosa que el instante suspendido de una dispersión, un momento de orden en un proceso de construcción y deconstrucción. El artista corta, manipula el espacio mismo, talla, saca muestras de lo “unido”, que es, en este momento, su espacio mental y el espacio del mundo. El ensamblaje que hace a continuación de esas formas de espacio es algo nunca visto, incluso si, una vez hecho, se incorpora al arte, a la representación: es la unión por fin realizada de la vista y de la visión, del pensamiento y de la realidad¹¹⁰⁸.

La simultaneidad visual que el *collage* genera es también una contradicción visual que multiplica los elementos no jerarquizables de la unidad de sentido. En el *collage* no hay jerarquía, puesto que la desmembración de compuestos para crear un nuevo compuesto, la unidad formada por la variedad, hace que las interpretaciones del lector sobre cada parte del libro no tengan un rango, sino que todo ocurra a la vez como sucede en las entrevisiónes, es decir, cuando se sale del tiempo para entrar en el tiempo mítico.

De este modo, el *collage* habrá transformado los significados en significantes que, en palabras de Guigon, producen otras funciones, otros usos, otros rituales, “según un proceso de semiosis ilimitada”¹¹⁰⁹ que rompe los cánones previstos.

II.4. La mirada del minotauro

Una de las características más importantes del *collage* es, pues, la transgresión del orden establecido y de las categorías lógicas. De hecho, algunos autores, como Riobó, denominan a este tipo de miscelánea obra “centauro”¹¹¹⁰. En este sentido, Guigon compara el arte del *collage* con el mito del minotauro:

el *collage* es un mito. Digamos, simbólicamente y a modo de ejemplo, que es el Minotauro, es decir, el híbrido, el resultado de la combinación contra natura de fragmentos de cuerpos que existían previamente de manera aislada, pero que aquí están fundidos monstruosamente, pegados los unos a los otros. Hasta el nombre que designa esta extraña mezcla proviene de una operación semejante: Minotauro, toro surgido del linaje de Minos, nombre-*collage*¹¹¹¹.

Para los surrealistas, nos recuerda Ottinger, “el minotauro y su corte mitológica son los agentes de un cambio radical de paradigmas sociológicos y políticos”¹¹¹².

El monstruo, ese ser dislocado que, a menudo, se representa en el arte y la mitología como un conglomerado de partes de otras figuras, es aquello que transgrede la separación

¹¹⁰⁸ Guigon, op. cit., p. 131.

¹¹⁰⁹ *Ibíd.* p. 130.

¹¹¹⁰ Riobó, op. cit., p. 142.

¹¹¹¹ Guigon, op. cit., p. 132.

¹¹¹² Ottinger, op. cit., p. 50.

de los mundos, con las múltiples posibilidades de apertura lúdica que ello ofrece para Cortázar:

A mí desde pequeño me fascinó la noción de monstruo, la idea de los animales mitológicos: una cabeza de león, alas de águila y plumas de pato [...] es el resultado de una combinación diferente de los elementos aceptados por todos, se podía extrapolar a opiniones mentales, a conductas. Uno podía a veces conducirse lúdicamente, es decir, hacer un juego en el que de alguna manera uno era el monstruo, porque a un mismo tiempo estabas moviéndote como un león y volando como un águila¹¹¹³.

El concepto de monstruo así entendido, genera una nueva vertiente imaginaria metafórica, a partir de la metamorfosis. Posibilita, de este modo, la transmigración: el paso de un orden a otro.

Todo ello se sintetiza genialmente en el concepto escogido por Cortázar (en su texto ya revisado “Así se empieza”): “*passapartout*”, que podríamos traducir como “pase para todo” pero también como “llave maestra”. Una vez más, Cortázar hace las veces de sintetizador de opuestos y convierte el colador en acceso, porque el poro de la esponja nunca tiene una sola dirección, es un agujero-llave por el que un mundo se cuelga en el otro, pero también, por el que un mundo participa del otro. Y esa permeabilidad de la obra camaleónica incluye, por supuesto, las irrupciones bidireccionales de la realidad y en la realidad.

Para Guigon, “el punto de partida del *collage* es la realidad exterior introducida en la realidad del cuadro”¹¹¹⁴, lo cual guarda una estrecha relación con lo que Cortázar pretende hacer, primero muy tímidamente en *La vuelta al día* y con mucha más decisión después en *Último round*: lograr que el texto participe de la realidad, crear un enlace esponja entre la letra escrita y el acontecimiento, es uno de los grandes logros de este libro.

Previamente, el tomo II de *La vuelta al día* se inaugura con el texto “What happens, Minerva?” dedicado al *happening*, al que Cortázar añade un defensorio encabezado con la cita del dramaturgo Dick Higgins: “some of us are already feeling the necessity to explore the art that lay between the arts”¹¹¹⁵.

Como ya veíamos en el primer capítulo, el *happening* no es otra cosa que el *entre*, es decir, “un agujero en el presente”. Del mismo modo, el *collage*, nos explica Guigon, es una “introducción de lo arbitrario, sustitución de la habilidad por el acontecimiento incontrolado”¹¹¹⁶.

Asimismo, el *happening* sustituye la realidad por el acontecimiento incontrolado que reivindica el azar, el accidente. El *collage*, al participar de una otra realidad a través del

¹¹¹³ Prego, op. cit., p. 136.

¹¹¹⁴ Guigon, op. cit., p. 129.

¹¹¹⁵ Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo II., p. 5.

¹¹¹⁶ Guigon, op. cit., p. 129.

agujero creado (antimateria que evoca su materia y viceversa), avoca a los que lo contemplan a entrar en el túnel.

Después veremos la relación entre esta esencia excéntrica e intersticial del libro *collage* y ciertos movimientos que se desarrollan en mayo del 68, de los que Cortázar participa a través de la apertura bidireccional de la esponja *Último round*. Pero antes, volviendo al juego de la materia-antimateria-entrevisión, debemos precisar que la figura del monstruo también puede jugar otro tipo de papel, ya no como minotauro, sino como invasión reveladora que, a modo de caballo blanco en el relato “Verano”¹¹¹⁷, va haciéndose hueco en el hueco para denunciar la nada con su rugido silencioso. Como explica Cortázar en su “Tema para San Jorge” de *La vuelta al día*,

la presencia del monstruo es otra cosa, algo que se impone como en diagonal o desde el reverso de lo que va sucediendo ese día y los siguientes [...] porque precisamente ese monstruo es un monstruo en cuanto no es, en cuanto está ahí como una nada viva, una especie de vacío que abarca y posee y escuchá lo que me pasó anoche López, resulta que mi señora¹¹¹⁸.

Cortázar sitúa a este monstruo, a esta antimateria-materia, como una evidencia del vacío y del sinsentido que se esconde tras la normalidad a la que nos sometemos todos los días, la aparentemente conveniente vida programada. Por ello, el monstruo se deja sentir siempre en las situaciones convencionales, en las más aceptadamente rutinarias. Así proceden los jaguares metafísicos del breve relato de *Último round*: “Hay que reconocer que estamos muy menoscabados por los jaguares”.

“En nuestra casa, en la rue Blomet, hay jaguares por todos lados, no se diría porque raramente se los ve pero en el fondo esa es su manera de estar allí y de infiltrarse”¹¹¹⁹. Cortázar habla de jaguares pequeños, incluso diminutos: los más cotidianos, aquellos cuyo zarpazo subyace en los actos más rutinarios como el de untar una tostada; y están “los grandes, los pavorosos que surgen en la noche”¹¹²⁰ o aquellos “cuyo tamaño sobrepasa nuestro pobre entendimiento”¹¹²¹.

De este modo, el monstruo supone esa presencia tangencial que revela el vacío de la supuesta materia real, permitiendo la intuición de otra materia posible.

Por otra parte, la “monstruosidad” de la mosca que vuela al revés en otro de los relatos –de claro tinte surrealista– de *Último round*, “Los testigos”, actúa como dispositivo *despertante* que cuestiona toda la realidad admitida:

¹¹¹⁷ Relato de Cortázar incluido en *Octaedro* ([1974]. Madrid: Alianza Editorial, 1987), en el que un caballo blanco irrumpe bruscamente en la monótona noche de una familia.

¹¹¹⁸ Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo I, p. 43.

¹¹¹⁹ Cortázar, *Último round* (2006), tomo II, p. 253.

¹¹²⁰ Ídem.

¹¹²¹ *Ibíd.* p. 255.

no es normal ni decente que una mosca vuele de espaldas, ni siquiera lógico, si vamos al caso [...] Claro que vuela así, pero en realidad esa mosca sigue volando como cualquier otra mosca, sólo que le tocó ser la excepción. Lo que ha dado media vuelta es todo el resto¹¹²².

El monstruo —ya lo hemos visto—, adquirirá también la forma de un “agujero pegajoso” en *La vuelta al día*, donde el personaje llamado Ramón es un agujero que, un día, al despertarse, “se cae en sí mismo”¹¹²³. Entonces se da cuenta de que “había que hacer algo para no reventar como una pompa de jabón”¹¹²⁴ y por eso se vuelve pegajoso en uno de sus extremos y se rodea de todo lo material que encuentra; de este modo, se hace experto en diversos temas, deportista, entendido, “y ahí va, carrera arriba, subjefe, jefe y jefazo”¹¹²⁵ y “el agujero habla mientras Ramón golpea delicadamente su pipa de brezo comprada en Londres”¹¹²⁶.

De esta manera, a través de la ironía con el personaje de un fama, Cortázar alude de nuevo al vacío residente, acechante en lo material, sugiriendo que, cuanto mayor es la carga de accesorio, de artificio, que nos rodea conformando la apariencia de solidez y seguridad, menor es la de verdad.

Si el libro almanaque de Cortázar tiene algún propósito, es el de revelarnos este agujero que late bajo lo establecido y que puede funcionar como hueco, si ignoramos su llamada, o como acceso, si lo atravesamos, en cuyo caso se transforma en un *passerpartout*, un colador, un pasaje entre dos modos existenciales.

II.5. El libro pasaje

Puede que la oculta complejidad de estos libros esponja sea la causa de que no hayan sido estudiados tan en profundidad como otras obras de Cortázar, pues su carácter misceláneo ha favorecido más el estudio selectivo de los textos que su conjunto, en contra de lo que desearía Cortázar, unificador de esferas, perseguidor de entrevisiones.

Prueba de ello es, ya lo hemos visto en la conversación con Bermejo, su necesidad de demoler el concepto “género”, o la defensa que realiza de la libertad en la creación, en su ensayo sobre la situación de la novela, ya que, si ésta es entendida desde una perspectiva poética, ha de permitir toda mezcla que dé lugar a un avance en el túnel: “en nuestro tiempo se concibe la obra como manifestación poética *total*, que abraza simultáneamente formas aparentemente separadas como el poema, el teatro, la narración”¹¹²⁷.

¹¹²² *Ibíd.*, tomo I, p. 55.

¹¹²³ Del cuento “Teoría del agujero pegajoso”. Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo I, p. 61.

¹¹²⁴ *Ídem.*

¹¹²⁵ *Ibíd.* p. 62.

¹¹²⁶ *Ídem.*

¹¹²⁷ “La situación de la novela” (1950). Cortázar, *Obra crítica III*. Jaime Alazraki (Ed.). Madrid: Alfaguara, 1994, p. 150.

Resulta evidente que, en *La vuelta al día* y *Último round*, la forma *collage*, como definió Riobó, al incorporar todo tipo de voces y fuentes, tiende, de un modo paradójico, pues su estrategia es la fragmentación, al libro total.

Como señala Yurkievich, el *collage* es netamente *imago mundi*: a una realidad diversa, dispersa, difusa, profusa, corresponde una figura heterogénea, arbitraria, discontinua y fragmentaria.

Por ello, tanto *La vuelta al día* como *Último round*, son metafísicamente concebidos como mandalas que aluden al encuentro total con esa entrevisión, síntesis del juego materia-antimateria, al encuentro, por tanto, con uno mismo, con el mundo, con el hombre, y que, desde la perspectiva literaria, comparten con el libro surrealista la realización de la *Teoría del túnel*, es decir, suponen un verdadero quiebre de las estructuras tradicionales en todos los sentidos, en el plano estructural y el formal, en pro de la búsqueda continua de una unidad axial aún no establecida.

El libro surrealista es, por tanto, un libro abierto. En este sentido, explica Béhar:

el texto surrealista está abierto, es un “libro abierto” al espectáculo interior, a las profundidades del yo, libro batiente como una puerta por donde penetra el espectáculo del mundo, la realidad exterior¹¹²⁸.

El carácter de obra en proceso propone una escritura que, lejos de pretender sólo un efecto (texto como producto), busca, más bien, sorprenderse en el proceso (texto como actividad); este desdoblamiento exige al lector una recepción que no es sólo consumo, sino trabajo y que responde a la descripción que encontramos en *Rayuela* sobre el lector activo, cómplice, del *roman comique*. A este lector, la escritura debe darle “algo así como una arcilla significativa, el comienzo de un modelado”¹¹²⁹, no la obra concluida de la que es mero espectador.

De este modo, el libro es entendido como pasaje al punto bélico, a los grandes transparentes¹¹³⁰ del interregno surrealista. A este respecto, precisa Ottinger:

Les grands transparents ont pour Breton un sens qui se confond avec celui du mythe moderne. Ces creatures improbables apparaissent comme une forme possible de l'inspiration, comme les médiateurs qui relient le poète aux mondes 'supérieurs' [...] L'artiste reçoit leur visite, écoute leur message [...] Les Grands Transparents sont à la croisée des chemins de la conception bretonienne du mythe. Leur transparence est une clef majeure de leur sens. Elle ouvre à une compréhension globale de son projet

¹¹²⁸ Béhar, op. cit., p. 347.

¹¹²⁹ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 327.

¹¹³⁰ Los grandes transparentes son mencionados por Cortázar en *La vuelta al día*, en el apartado “Julios en acción”, cuando, tras anotar una “secuencia patafísica” de sincronismos y conexiones invisibles, asegura: “no imaginaba que, una vez más, tendría pasaje al mundo de los grandes transparentes. Vid. *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), p. 31.

mythique. Le verre qui les constitue renvoie à une conception junguienne du mythe, ouverte, fluide, momentanée, provisoire [...] Semblable à l'eau, la transparence des figures imaginées par Breton et Matta s'adapte aux formes, prend les couleurs des idées qui momentanément en dessinent les contours¹¹³¹.

El libro vivo es, por lo tanto, algo que puede incorporarse a la respiración y elevarse, adquiriendo todo tipo de formas, hacia el fondo: he ahí la transparencia (transparencia en cuanto que puede combinar la totalidad de colores y ninguno, en cuanto que está siempre en movimiento y siempre detenida y, en resumen puede abarcar la infinitud de oposiciones imaginables) en la que se halla la clave del pasaje. He ahí el salto al vacío, la convulsión de la belleza y del arte que, de lo contrario, no serán: Breton, en su obra *Gradiva*, anhela la creación de un paraíso de libros, pues de ellos se compone la sustancia fosfórica de aquello que puede hacernos reaccionar. Libro entendido como flujo y reflujo de la respiración y de la sangre, diría Cortázar, y también como activo despertante.

III. EL PRIMER *ROUND*

La vuelta al día en ochenta mundos supone el primer intento de fabricar un *collage* literario en el que el intersticio se abre a través de la miscelánea, descentrando al lector:

Todo lo que sigue participa lo más posible (no siempre se puede abandonar un cangrejo cotidiano de cincuenta años) de esa respiración de la esponja en la que continuamente entran y salen peces de recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos y estados y materias que la seriedad, esa señora demasiado escuchada, consideraría inconciliables¹¹³².

Es la declaración de intenciones de Cortázar en el texto introductorio al libro, donde, como hemos visto, emplea el término *passepourtout*, y donde precisa que “en los ochenta mundos de mi vuelta al día hay puertos, hoteles, camas para los cronopios”¹¹³³, haciendo una explícita invitación a todos aquellos que participan de la respiración de la esponja. Alude, asimismo, a la fractalidad que ya observábamos en *62*, pues el cronopio viajero encontrará: “ochenta mundos y en cada uno otros ochenta y en cada uno...”¹¹³⁴.

La vuelta al día en ochenta mundos, escrito en el año 1966 y publicado en 1967, en el que sólo nos detendremos brevemente, es el antecedente directo de *Último round* y un reflejo de las inquietudes de una época que, como veremos en el apartado dedicado a los poetistas del 68, se dirigía, al igual que Cortázar, hacia el otro lado de la frontera a través de la trascendencia de lo real, la dislocación de lo establecido, la búsqueda de nuevas perspec-

¹¹³¹ Ottinger, op. cit., pp. 91-93.

¹¹³² Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo I, p. 7.

¹¹³³ *Ibíd.* p. 9.

¹¹³⁴ *Ibíd.* p. 11.

tivas, la exploración del límite entre lo racional y lo irracional, consciente y subconsciente, etc.

Para comprender mejor el objeto de *La vuelta al día en ochenta mundos*, resulta muy revelador el siguiente párrafo epistolar enviado a su amigo Julio Silva (que se encargaría de ilustrar el libro), fechada el veintitrés de agosto de 1966:



Trabajo mucho en *La vuelta al día en ochenta mundos* que así se llamará el libro-collage que saldrá en México el año que viene. Nada me haría más feliz que contar con tu consejo para la diagramación de este libro que será una especie de almanaque de textos cortos y muy diversos, un libro para cronopios [...] Me gustaría un libro con mucho viento adentro, blancos por todos lados, viñetas entre texto y texto, dibujitos raros en los márgenes y otras astucias sílvicas y cortazarianas¹¹³⁵.

Es muy importante, en este sentido, la idea de “mucho viento dentro, blancos por todos lados”, pues lo que Cortázar se propone es realizar el primer experimento de libro esponja, un libro en el que el pasaje intersticial funciona a modo de poro y permite la permeabilidad.

Como afirma Batarce Barrios, “el pasaje intersticial funciona en toda la obra de Cortázar como metáfora de la búsqueda, la apertura y la libertad humana, sirve de vínculo, otra vez, entre las distintas instancias semióticas”¹¹³⁶. De este modo, Cortázar propone el almanaque como receptáculo-esponja de distintos discursos y géneros, desde el ensayo hasta la poesía, pasando por el artículo, el cuento, el fragmento biográfico, el discurso visual, etc., cuyo objeto es permitir la apertura de múltiples y multiformes accesos a la sobrerrealidad, llevando al lector hacia una excentración que tiene sus estaciones preferentes en dos casillas esenciales del libro: los textos “Del sentimiento de no estar del todo”, “Casilla del camaleón” y “Morelliana siempre”.



¹¹³⁵ Cortázar, *Cartas* (2000), vol. II, p. 930.

¹¹³⁶ Batarce Barrios (2002) Graciela. “*La vuelta al día en ochenta mundos*: La teoría del camaleón”, *Acta literaria*, nº 27 (2002) [en línea]: pp. 145-155. Vid. Bibliografía.

III.1. Dislocación

No nos detendremos en el estudio de estos capítulos, puesto que *La vuelta al día* sólo nos interesa en tanto que antecedente de *Último round*, pero sí podemos analizar en ellos preceptos fundamentales de la teoría cortazariana que componen las diferentes fases (lo veremos después), de *Último round*. Así, “Del sentimiento de no estar del todo” contiene las bases teóricas de la excentración ya propuesta en *Rayuela*:

escribo por no estar, o por estar a medias. Escribo por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas.¹¹³⁷

Desde la perspectiva de Aínsa,

la conciencia de la descolocación se traduce en un anhelo de inserción en la realidad. Esta imposibilidad de estar del todo es la generadora de un proceso literario según el cual el creador se autodestruye y se configura nuevas identidades y nuevas perspectivas en las que el juego cumple una función primordial de inserción en la realidad¹¹³⁸.

Sólo a través del juego adquiere sentido el sinsentido, sólo en el más profundo cuestionamiento de la realidad que nos rodea, podemos “ser”. Cortázar reflexiona sobre esto en “Del sentimiento de no estar del todo”:

Porque un juego, bien mirado, ¿no es un proceso que parte de una descolocación para llegar a una colocación, a un emplazamiento-gol, jaque mate, piedra libre? ¿No es el cumplimiento de una ceremonia que marcha hacia la fijación final de la corona?¹¹³⁹.

El juego-laberinto nos permite “indagar en la entrevisión”¹¹⁴⁰; a través de él se produce una “fractura en el continuo”¹¹⁴¹ que lleva a la necesaria travesía de una serie de fases que Cortázar denomina, ya lo vimos, de progreso espiritual. Para ello hay que atreverse a entrar, hay que percibir, primero, eso otro que se escapa. Cortázar nos habla desde la conciencia de la propia dislocación respecto a la circunstancia:

¹¹³⁷ Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo I, p. 32.

¹¹³⁸ Aínsa, Fernando. “Descolocación y representación paródica en la obra de Cortázar”. En *Coloquio Internacional: lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Centre de Recherches Latino-Americains. Université de Poitiers. Madrid: Fundamentos, 1986, p. 111.

¹¹³⁹ Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo I, p. 33.

¹¹⁴⁰ *Ibid.* p. 34.

¹¹⁴¹ *Ídem.*

El monstruito sigue firme. Esta especie de constante lúdica explica, si no justifica, mucho de lo que he escrito o he vivido. Se reprocha a mis novelas –ese juego al borde del balcón, ese fósforo al lado de la botella de nafta, ese revólver cargado en la mesa de luz– una búsqueda intelectual de la novela misma, que sería así como un continuo comentario de la acción y muchas veces la acción de un comentario. Me aburre argumentar a posteriori que a lo largo de esa dialéctica mágica un hombre-niño está luchando por rematar el juego de su vida¹¹⁴².

Contra la costumbre de dejar de lado todo aquello que se nos escapa, o integrar todo movimiento extraordinario en un esquema de la realidad cómodo y prefabricado, Cortázar pugna por introducirse en la fractura:

...ahora pasa que el hombre-niño no es un caballero sino un cronopio que no entiende bien el sistema de líneas de fuga gracias a las cuales se crea una perspectiva satisfactoria de esa circunstancia, o bien, como sucede en los *collages* mal resueltos, se siente en una escala diferente con respecto a la de la circunstancia, una hormiga que no cabe en un palacio o un número cuatro en el que no caben más que tres o cinco unidades¹¹⁴³.

En esta lateralidad, en el juego-batalla transversal que se efectúa contra el tiempo para llegar a un centro (a un encaje), es clave la poesía, pues, como veíamos en el capítulo dedicado a *Rayuela*, supone el único pasaje posible hacia la surrealidad, hacia esa otra ciudad secreta, por ello “todo poeta es un extrañado”¹¹⁴⁴ y

cada vez que el poeta es sensible a su lateralidad, a su situación extrínseca en una realidad aparentemente intrínseca, reacciona poéticamente (casi diría profesionalmente, sobre todo a partir de su madurez técnica); dicho de otra manera, escribe poemas que son como petrificaciones de ese extrañamiento, lo que el poeta ve o siente en lugar de, o al lado de, o por debajo de, o en contra de, remitiendo este *de* a lo que los demás ven tal como creen que es, sin desplazamiento ni crítica interna. Dudo de que exista un solo gran poema que no haya nacido de esa extrañeza o que no la traduzca; más aún, que no la active y la potencie al sospechar que es precisamente la zona intersticial por donde cabe acceder. De este modo el extrañamiento es un “challenge” que requiere una “response” ya sea en forma de poema o de resistencia ante “la solapada deformación que la cotidianeidad codificada va montando en la conciencia con la activa participación de la inteligencia razonante, los medios de información, el hedonismo, la arterioesclerosis y el matrimonio inter alia”¹¹⁴⁵.

Recordemos que, para Cortázar, el poeta es quien percibe, siente y ansía; pero sobre todo, es quien es capaz de nombrar ese ansia y transmitir tan siquiera la sospecha del

¹¹⁴² *Ibíd.* pp. 32-33.

¹¹⁴³ *Ibíd.* p. 34.

¹¹⁴⁴ *Ibíd.* p. 36.

¹¹⁴⁵ *Ibíd.* pp. 36-37.

orden alternativo que alcanza a vislumbrar. Es ése en última instancia, el sentido de un perseguidor consciente de las fallas del sistema¹¹⁴⁶.

Cortázar habla de los humoristas como ejemplo del sector en el que la condición de extrañado no requiere necesariamente una respuesta poética en cuanto que su noción del extrañamiento es lúdica –después veremos la relevancia que Cortázar concede al humor en relación con el poetismo–, en comparación con la respuesta lírica o trágica del poeta, la respuesta del humorista se integra en la excentricidad, mientras que el poeta “libra siempre un combate”¹¹⁴⁷, pues, al igual que Rimbaud, juega la poesía (y *se* juega en la poesía) como la carta más alta.

Por otra vía, igualmente válida para Cortázar,

los extrañados a secas se integran en la excentricidad hasta un punto en que lo excepcional de esa condición, que suscita el challenge para el poeta o el filósofo, tiende a volverse condición natural del sujeto extrañado, que así lo ha querido y que por eso ha ajustado su conducta a esa aceptación paulatina. Pienso en Jarry, en un lento comercio a base de humor, de ironía, de familiaridad, que termina por inclinar la balanza del lado de las excepciones, por anular la diferencia escandalosa entre lo sólito y lo insólito, y permite el paso cotidiano, sin response concreta porque ya no hay challenge, a un plano que, a falta de mejor nombre, seguiremos llamando realidad, pero sin que sea ya un flatus vocis o un peor es nada¹¹⁴⁸.

En *La vuelta al día* (y naturalmente en *Último round*) hallamos el combate del poeta y el juego del humorista, que, como confluencia de las aguas existencialistas y surrealistas, prefiguran una sola batalla. De este modo, el libro supone un combate (*round*) lúdico en el que, de nuevo, se juega una rayuela hacia el cielo en un sentido horizontal, porque se busca el cielo tras el otro cielo de cartón.

III.2. Casilla del amoricidio

Y, en este combate lúdico, el poeta (y todo lector, ya excentrado e imbuido de esta poesía lúdica) ha de ejercer su camaleonismo, participar de la esencia de cada casilla del libro, tal como nos da a entender el texto “Casilla del camaleón” que nos remite de nuevo a la teoría poética observada en el segundo capítulo. No nos detendremos, por tanto, en ella pero conviene saber que esta casilla resulta fundamental, en cuanto que

remite a un lugar o punto de vista desde donde el autor se sitúa en el juego creador de la rayuela: ir de un lugar a otro, avanzar o retroceder en constante movimiento para alcanzar el “centro” del laberinto. A su vez, el “camaleón” se convierte en la figura emblemática o simbólica del libro [...] proceso de transformación, de metamorfosis,

¹¹⁴⁶ Sosnowski. Prólogo a *Obra crítica / VI* (2006), p. 19.

¹¹⁴⁷ Cortázar. *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo I, p. 37.

¹¹⁴⁸ *Ibíd.* pp. 37-38.

de mutación y de cambio que se vincula con toda la existencia humana y con la creación poética del autor. La posibilidad de ser otro, de enajenarse, de extrañarse puesto que escribe desde la descolocación¹¹⁴⁹.

Recordemos, en este punto, que en la teoría poética de Cortázar el poeta es concebido como un camaleón metafísico o espiritual que, afilando su complejidad y su búsqueda de la belleza y de la verdad en la dirección analógica, ha llegado a penetrar en el plano del ser, en las formas primordiales, participando en la esencia de las cosas: “hablo de esponjas, de poderes osmóticos, de sensibilidad barométrica, de un dial que capta las gamas de ondas y las ordena o las prefiere de una manera que nada tiene que ver con los reglamentos de la Unión Internacional de Comunicaciones”¹¹⁵⁰, afirma Cortázar en su casilla del camaleón.

Para Cortázar,

frente a los comisarios que reclaman compromisos tangibles, el poeta sabe que puede anegarse en la realidad sin consignas, dejarse tomar o ser él quien tome con la soberana libertad del que tiene las llaves del retorno, la seguridad de que siempre estará él mismo esperándose, sólido y bien plantado en la tierra, portaaviones que guarda sin recelo la vuelta de sus abejas exploradoras¹¹⁵¹.

El camaleonismo poético se desinteresa, así, por los aspectos “quitinizables” de la cosa, al igual que el libro *collage* se libera de sus ataduras formales. De la misma forma que un cronopio “piensa distinto en el mundo catorce que en el veintiocho o en el nueve”¹¹⁵², y que los corazones del gran octopus tienen “ritmos antagónicos” que mueven la misma sangre, el libro almanaque ostenta diferentes ritmos, late y respira.

Porque, como precisa Cortázar en el primer apartado del libro, refiriéndose a los fragmentos de su vuelta al día: “aludo a un sentimiento de sustancialidad, a ese estar vivo que falta en tantos libros nuestros, a que escribir y respirar (en el sentido indio de la respiración como flujo y reflujo del ser universal) no sean dos ritmos diferentes”¹¹⁵³.

Del mismo modo, en el texto “Morelliana siempre”, magnífica introducción a la “Casilla del camaleón”, Cortázar nos recuerda una de las ideas esenciales, presentes en *Rayuela*, “todo amor va más allá de la pareja si es amor”¹¹⁵⁴, y este amor es por supuesto la participación en la esencia del otro:

yo escupo en la cara del que venga a decirme que ama a Miguel Ángel o a E.E.
Cummigs sin probarme que por lo menos en una hora extrema ha sido ese amor,

¹¹⁴⁹ Así lo señala Batarce Barrios. Vid. op. cit.

¹¹⁵⁰ Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo II, p. 188.

¹¹⁵¹ *Ibíd.* p.192-193.

¹¹⁵² *Ibíd.* p. 187.

¹¹⁵³ *Ibíd.*, tomo I, p. 11.

¹¹⁵⁴ *Ibíd.*, tomo II, p. 183.

ha sido también el otro, ha mirado con él desde su mirada y ha aprendido a mirar como él hacia la apertura infinita que espera y reclama¹¹⁵⁵.

Este texto de *La vuelta al día* logra un pasaje hacia esa apertura que supone un avance con respecto a la idea del amor-posesión.

El amor así entendido, como participación poética, no como posesión, lejos de llevar a la conformidad será, en todo momento la búsqueda del pasaje y, en su grado máximo, su revelación espontánea: “Esa reconciliación con un mundo del que nos ha separado y nos separa un aberrante dualismo de raíz occidental y que el Oriente anula en sistemas y expresiones que sólo de lejos y deformadamente nos alcanzan”¹¹⁵⁶.

La participación del poeta en la esencia de otras entidades requiere, como vimos, un retorno o a la pureza, a la falta total de prejuicios que se traduce también a una libertad para introducirse de lleno en lo heterogéneo, en las infinitas posibilidades de combinación creativa. De hecho, Cortázar utiliza una cita de Lebel, al inicio de su vuelta al día, que según afirma, “define perfectamente este libro”. Lebel habla de un almacén o “laboratorio” en el que, reunidos diversos “instrumentos del azar, la diversidad de su naturaleza me impide limitarme a una reflexión unilateral”¹¹⁵⁷.

La lectura del libro-laboratorio, unificador de instrumentos del azar, exige la condición de “hacerse una idea muy especial de las heterogeneidades admisibles en la convergencia, no tener miedo del encuentro fortuito (que no lo será) de un paraguas con una máquina de coser”¹¹⁵⁸, anticipa Cortázar.

En una entrevista posterior, Cortázar opina que Lautréamont, seguramente, “sintió que durante ese encuentro fortuito surgió un sentimiento de hermosura inexplicable, no hizo más que expresar esa apertura hacia algo que, desde luego, no podía justificarse por la mera presencia de esos componentes tan prosaicamente citados”¹¹⁵⁹.

Perder el miedo a la heterogeneidad, a mirar *entre* es fundamental, ya que, como explica el escritor, en su texto “Julios en acción”,

lo fantástico fuerza a una costra aparental, por eso recuerda el punto bélico; hay algo que arrima el hombro para sacarnos de quicio. Siempre he sabido que las grandes sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido por fin a no sorprendernos de nada, entendiendo por esto no escandalizarnos frente a las rupturas del orden [...] si en cualquier orden de lo fantástico llegáramos a esa naturalidad Teodoro ya no sería el único en quedarse tan quieto, pobre animalito, mirando lo que todavía no sabemos ver¹¹⁶⁰.

¹¹⁵⁵ Ídem.

¹¹⁵⁶ *Ibíd.* p. 182.

¹¹⁵⁷ *Ibíd.*, tomo I, p. 11.

¹¹⁵⁸ *Ibíd.* p. 74.

¹¹⁵⁹ Bermejo (1978), p. 87.

¹¹⁶⁰ Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo I, pp. 74-75.

III.3. Primeras incursiones

Más allá de toda influencia contextual en los textos cortazarianos, podemos decir –limitándonos a las incursiones directas en la actualidad del momento– que, como todo buen *collage*, el libro incluye la realidad en el cuadro a través de tres primeros pasos, borradores de la inmersión llevada a cabo en *Último round*: los textos “Vuelta al día en el tercer mundo”, “Aumenta la criminalidad infantil en Estados Unidos” y, más solapadamente, “What happens Minerva?”.

El texto “Vuelta al día en el tercer mundo” se subdivide en dos apartados, el primero de ellos, llamado “Informe de un norteamericano sobre el drama de la infancia en Vietnam del Sur”, es una reproducción por parte de Cortázar de dicho informe, en el que se habla de las condiciones de los heridos de guerra y de aquellos que van a parar a los campos de refugiados; el segundo está dedicado a las desapariciones de niños en Venezuela, prácticamente, una transcripción del informe del Ministerio de Justicia de Venezuela, de 1966.

Es el único texto del libro en el que Cortázar realiza una incursión directa en sucesos reales, sin embargo, es muy notable la distancia del autor con respecto al texto, ya que en ningún momento muestra su opinión, simplemente expone unos datos que, por supuesto, hacen innecesaria cualquier interpretación, pero no los acompaña con ninguna reflexión personal ni con giros irónicos, como hará más adelante en “Turismo aconsejable”, un texto de *Último round*, que podríamos considerar una segunda parte y una segunda vuelta de/a “Vuelta al día en el tercer mundo”.

En “Aumenta la criminalidad infantil en Estados Unidos”, sin embargo, estos trazos subjetivos son claros: se dirigen hacia la provocación sarcástica y muestran un carácter marcadamente crítico, a partir de una noticia extraída de la actualidad:

Salud, maravillosos niños norteamericanos
 llamados a lavar la lepra hereditaria,
 irrumpiendo en la sala cuando el padre y la madre miraban tv,
 con una sana perfecta puñalada,
 con un fierrazo en las cabezas
 donde Kolynos o Goodyear vaciaban sus gusanos de manteca podrida
 [...]
 Salud, jóvenes héroes, asesinos de un tiempo proxeneta¹¹⁶¹.

Con esta composición en prosa poética, en la más clara línea subversiva del surrealismo y el humor negro de Artaud, y hablando, claro está, desde un plano metafórico y no centrado en la realidad psicológica o sociológica, Cortázar poetiza a estos criminales como la necesaria regeneración de una sociedad podrida:

¹¹⁶¹ *Ibíd.*, tomo I, p. 89.

[...]
 mátalos de verdad, para que vivan;
 quiero decir: arráncalos de cuajo,
 haz pedazos la rueda de las ruedas,
 destruye a escupitajos una historia
 que masturba a sus monos a ritmo de las máquinas de *Time*...¹¹⁶².

A continuación, entona un canto al incendio necesario contra la Gran Costumbre:

Oh, niños asesinos, oh salvajes antorchas
 [...]
 Una lata de nafta, un fósforo y se acaba:
 la hoguera es una rosa,
 la noche de San Juan empieza, hosanna!¹¹⁶³.

Y concluye,

mientras se viva en la Gran costumbre,
 mientras la historia siga su cópula gomosa con la Historia,
 mientras el tiempo sea hijo del Tiempo
 y preservemos las podridas efemérides
 y los podridos héroes de desfile
 las caras serán sombra¹¹⁶⁴.

Salvando las distancias entre los temas, y el matiz diferencial del humor negro, podríamos decir que este texto contiene algunas de las características que anticiparían el estilo crítico poético de *Último round*, pues *La vuelta al día*, aun presentando inmersiones y transcripciones de la actualidad, sólo participa tímidamente de la técnica que Cortázar empleará en su última vuelta y que después incorporará a *Libro de Manuel*: el acompañamiento de los artículos, frases o mensajes extraídos de la realidad por textos o poesías del autor en un mismo entramado, definiendo la interpermeabilidad de la esponja.

El segundo tomo de *La vuelta al día* se abre con un agujero que se asoma, aunque de un modo todavía discreto, a la realidad de la década de los sesenta, bajo el nombre de “What happens Minerva?”. En este texto Cortázar comienza hablando de un tipo de happening ideado por el músico norteamericano Benjamin Patterson¹¹⁶⁵, para, a continuación, realizar un replanteamiento del happening como agujero en el presente, e ironizar sobre su concepción desde el lado de lo establecido: “Desde luego la crítica al uso coincide

¹¹⁶² *Ibid.* p. 92.

¹¹⁶³ *Ídem.*

¹¹⁶⁴ *Ídem.*

¹¹⁶⁵ Se trata del happening llamado *Lawful Dance* que consiste en cruzar repetidamente de una acera a la opuesta, siempre en el mismo cruce, cada vez que el semáforo se pone verde. Vid. *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo II, p. 5.

kategóricamente en que se vive un decenio de sublevación individual cuyas formas más grotescas suelen ser los happenings de toda naturaleza”¹¹⁶⁶.

Después, a lo largo de los diferentes mundos del libro, Cortázar hace un recorrido literario por la música de Armstrong o Monk, el sentimiento de lo fantástico, los relatos que destapan una antropología de bolsillo; realiza una defensa del humor, convoca a escena a los piantados, hace una visita a Lezama Lima o viaja a un país de cronopios.

Mención especial merece el texto final del tomo I, “Dos historias zoológicas y otra casi”, en el que Cortázar reúne algunos de los poemas de escritores de su tierra en un canto al cambio, llamado “Esta tierra ya se levanta, ya tiene un nombre”. En esta sucesión de pequeños poemas, destacan los versos escritos por el poeta Fayad Jamis, que Cortázar ha seleccionado por su vínculo con la teoría del camaleón y con el *passepertout*, ya que además configuran un perfecto corolario para el libro:

Todo esto y mucho más puede ocurrir y ocurriría sin duda
si tan sólo dedicaras unos segundos a sentir lo que te rodea
si dejaras que el mundo participara plenamente
de tu mundo,
si conocieras el hermoso poder de escribir un poema¹¹⁶⁷.

Cortázar termina los dos tomos de su libro con cantos a la poesía (estos versos, al final del primer tomo, la casilla del camaleón al final del II) con los que parece invitar al lector a entrar en la dimensión atemporal donde “todo esto y mucho más puede ocurrir” si tan sólo uno se sumerge en el amoricidio, si pide lo imposible (claro vínculo con *Último round*), si cree en ese camino que une el sueño y la vigilia para perforar el túnel necesario bajo el hormigón.

En *La vuelta al día en ochenta mundos*, identificamos, por tanto, algunos de los principales preceptos literarios cortazarianos (su teoría poética, la *Teoría del túnel*, la batalla lúdica, etc.) y queda patente una mayor implicación del autor en la realidad del momento, que se hará mucho más explícita en *Último round* a través de la participación en el 68 y de una crítica que ya no sólo se ejerce en el terreno de la ficción literaria ni respecto a las bases de la novelística, sino directamente hacia la realidad, a través de la poesía y de la mirada esponja.

IV. ÚLTIMO ROUND

Último Round presenta, al igual que *La vuelta al día en ochenta mundos*, el esquema heteróclito de la miscelánea: pequeños relatos, fotografías, recortes de prensa, dibujos, poemas, ensayos, etc.

¹¹⁶⁶ Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo II, p. 10.

¹¹⁶⁷ *Ibíd.*, tomo I, p. 178.

En este sentido, ambas creaciones encajarían (aunque no podamos reducirlos a una tipología) en el modelo de *livre battante* o libro abierto surrealista, aquél que deja las puertas batientes al espectáculo interior¹¹⁶⁸, a las profundidades del yo y a la realidad poetizada.

Sin embargo, *Último round* introduce cambios relevantes con respecto a su antecesor, *La vuelta al día*, que vienen dados por la ósmosis con el contexto, y por la definición de un trayecto personal en el que nos centraremos más adelante. Ello hace que el nivel de crítica e ironía sobre el absurdo de la realidad, y la carga de denuncia social –cuyo punto culminante está en la inclusión del *collage* sobre mayo del 68– sean mucho mayores.

Tanto en la tapa como en el reverso del libro figuran pequeños artículos que, por distintos motivos, han llamado la atención del autor y con los que éste pretende sorprender al lector, hacerle pensar, hacerle reaccionar, lograr que abra esa cortina invisible pero infinitamente pesada que es la rutina de lo establecido, para que penetre en el otro lado.

Según afirma Fernández-Braso: “en *Último Round* se encuentra un desorden bien organizado, un desorden eficaz para que el lector reciba el impacto ideado por su creador”¹¹⁶⁹. En este sentido, hablando de la labor de creación de *Último round*, Cortázar confiesa:

Cuando uno mira simplemente un libro ilustrado no se imagina lo que representa como esfuerzo de ajuste, de búsqueda de ritmos y equilibrios, para no hablar de la corrección de pruebas, siempre llena de emboscadas para el que, por ser ‘el padre de la criatura’, tiene tendencia a fijarse en el sentido más que en las palabras como objetos tipográficos [...] Personalmente mi impresión es que merecía la pena publicarlo en forma de libro-objeto¹¹⁷⁰.

Último round es, al igual que la Maga, un “desorden que es un orden misterioso”¹¹⁷¹, es la locura, la excentricación por la que se llega a la realidad total, el viaje al orden por el desorden. Pero, sobre todo, podemos calificar este libro como un intento de acceso al absoluto en el que la realidad agujereada permite la entrada a la sobrerrealidad en un ejercicio lúdico y combativo, perforador, con el que Cortázar nos muestra, con mayor claridad que nunca, el intervalo-confluencia entre las dos esferas.

“El misterio no se escribe con mayúscula como lo imaginan tantos narradores, sino que está siempre entre, intersticialmente”¹¹⁷², sostiene Cortázar. Sólo las irrupciones intersticiales pueden provocar adelantos en esta búsqueda, en esta aventura de descubrimiento. De ahí la concepción del permeable tiempo esponja (que veremos después), del hombre esponja. Y *Último round* es, por supuesto, un libro esponja.

¹¹⁶⁸ Béhar, op. cit., p. 347.

¹¹⁶⁹ Fernández-Braso, Miguel. “Cortázar: *Último round*” (1970): 694-697 En *La llegada de los bárbaros*. Jordi Gracia. Barcelona: Edhasa, 2004, p. 694.

¹¹⁷⁰ Carta de septiembre de 1969. Cortázar, *Cartas*, (2000), vol. III, pp. 1359-1360.

¹¹⁷¹ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 87.

¹¹⁷² Cortázar, “La muñeca rota”. *Último round* (2006), tomo I, p. 261.

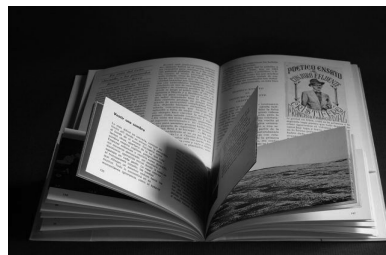
IV.1. El formato *round*

Para componer la portada del libro, Cortázar extrae de la realidad y del texto de *Último round*, pequeños fragmentos que actúan a modo de poros de la esponja, descubren los huecos en el “asfalto” y guían hacia una reflexión a través del humor, a la vez que adelantan los contenidos (poros) que el lector encontrará en el libro. Así pues, fragmentos de cuentos como “Silvia” se alternan con citas de Calvino, Lenin o Cocteau, imágenes, “Cosas oídas”, artículos extraídos de periódicos, entre ellos una crítica al propio Cortázar¹¹⁷³, e indicaciones que imitan a la prensa escrita para guiar al lector hacia el contenido del libro: “¿a la nena se le rompió la muñeca?, sin compromiso consulte p. 248”.

Se trata de un libro *collage* –tanto más en cuanto que incluye otro *collage* en su seno: “Noticias del mes de Mayo”– que repite el carácter lúdico de *La vuelta al día* pero que, esta vez, ya desde el título y el formato, nos avisa de que el combate-juego hará inmersiones mucho más importantes y definitivas en la realidad.

En opinión de Mac-Millan, se trata de un libro “revolucionario primeramente en cuanto a su presentación técnica, es decir, formato, tipografía, presencia de imágenes, etc., este hecho apunta a la suspensión de una lectura sucesiva y obliga al lector a una apertura hacia nuevos procesos mentales”¹¹⁷⁴.

En este sentido, este tipo de portada-despertador, como veremos, se halla en estrecha relación con el diseño de los periódicos estudiantiles y con el formato de los juegos que los estudiantes realizaban en las calles en el mes de mayo del 68, pues es, sobre todo, una alusión a la obra abierta o en proceso, al permanente juego-batalla contra el tiempo. Un juego que permite múltiples combinaciones, para que la obra en proceso se actualice a través de la integración dinámica de las partes.



Esta movilidad es visible, sobre todo, en el recurso del guillotinado: como sabemos, la primera edición del libro queda dividida en dos partes: piso de arriba (70% del largo total de la página) y piso de abajo (30% del largo total de la página).

De este modo, el libro parece compuesto de ventanas de papel que lo acercan al concepto de *livre battante* o libro de puertas abiertas, del que hablaba-



¹¹⁷³ Cortázar añade la crítica de Casasbellas, donde se le tacha de “pequeño-burgués con veleidades castristas”, colocándolo bajo el titular irónico de “grandes biografías de nuestro tiempo”.

¹¹⁷⁴ Mac-Millan, op. cit., p. 50.

mos. Este diseño permite la lectura aleatoria de las dos plantas por separado, o bien, la lectura en zig-zag.

La segunda edición elimina este guillotinado y divide el libro en dos tomos en los que la movilidad se procura a través de recursos como la disposición de ciertos textos en forma transversal, o la alternancia de la verticalidad y la horizontalidad que se adaptan a la “vertiginosa presencia convergente de lo heterogéneo”¹¹⁷⁵ reproducida en los contenidos a diferentes escalas.

IV.2. Los rounds de *Último round*

Último round, libro considerado como “culminación del camino de exploración iniciado con *La vuelta al día*”¹¹⁷⁶ pero poco explorado, sin embargo, por los estudiosos de Cortázar, en favor de otras obras más frecuentadas, se presenta como un libro combativo desde sus primeras páginas que empiezan, precisamente, con un *round*: “Sílabo viva” y “Descripción de un combate”, y terminan con otro: “A los malos entendedores”.

Pero, como vamos a ver, todos los apartados de este libro son pequeños *rounds*. Dada la imposibilidad de centrarnos en todos ellos, elegiremos una muestra de los fundamentales, los mejores catalizadores del contenido del libro que es un combate y una vuelta al día, una vuelta a las cosas y a la realidad, una lucha con lo establecido y con lo injusto y, a la vez, la apertura brutal y lúdica de un agujerito para mirar a través de él y ver, quizá, algo más limpio.

En palabras de Riobó, desde su título, el libro se presenta en términos de lucha, de combate, hasta tal punto que,

quizá sea en este libro en donde Cortázar encarne más acabadamente la caracterización del escritor rebelde como aquel que se aparta del uso estético del lenguaje y sus formas consagradas para experimentar nuevos modos de expresión con vistas a una renovación instrumental¹¹⁷⁷.

Cortázar afirma, en su texto *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (1969), que

la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un contenido revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela, y para ello utiliza todas las armas de la hipótesis de trabajo, la conjetura, la trama pluridimensional, la fractura del lenguaje¹¹⁷⁸.

¹¹⁷⁵ Se trata de una expresión que Cortázar emplea en el ensayo “Uno de tantos días en Saignon”. Vid. *Último round* (2006), tomo I, p. 38.

¹¹⁷⁶ Riobó, op. cit., p. 136.

¹¹⁷⁷ *Ibíd.* p. 142.

¹¹⁷⁸ Cortázar, *Obra crítica / VI.* (2006), p. 420.

Manteniendo este pulso con las formas, Cortázar siente la necesidad de hacer, de cada uno de sus libros, una búsqueda, una tunelación que abrirá un hueco al infinito:

Uno de los más agudos problemas latinoamericanos es que estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución. Y para eso tenemos que batirnos con las armas que nos son propias [...] y esas armas propias son el avance en profundidad, a riesgo de desencantar a los que hasta ahora nos seguían sin mayores problemas¹¹⁷⁹.

En *Rayuela*, la labor tuneladora de la figura subversiva de Morelli se resume en “la fuerza con que trata de describir, como él dice, para ganarse el derecho (y ganárselo a todos) de entrar de nuevo con el buen pie en la casa del hombre”¹¹⁸⁰.

Este proceso de desescritura y escritura simultáneas, es nítidamente visible en el *collage* artístico y combativo de *Último round* que, lejos de quedarse en el “lento, absorbente, infinito y egoísta comercio con la belleza”¹¹⁸¹, participa “del destino histórico inmediato del hombre”¹¹⁸². Como apunta Riobó, “la actualidad política, literaria, artística, social, invade sus páginas en un gesto que asume el presente en que la obra ha sido concebida”¹¹⁸³.

Como afirma Cortázar en su ensayo sobre la situación de la novela, “el golpe de Estado que da la poesía en el territorio mismo de la prosa novelesca [...] revela en toda su magnífica violencia, las ambiciones de nuestro tiempo y sus logros”¹¹⁸⁴. Por ello,

contra ese valor fetiche, contra el género libro que contiene el total de los géneros literarios, la actitud del escritor del siglo XX se ofrece con una apariencia de livianísima e irreverente despreocupación hacia las formas exteriores de la creación literaria [...] cuando un surrealista edita un libro atando páginas sueltas a un arbusto de alambre, su violento desafío lleno de burla, mal gusto, fastidio, encubre una denuncia de otro orden, el estadio intermedio entre una etapa de destrucción ya cumplida y el nacimiento de una etapa de construcción sobre bases esencialmente distintas¹¹⁸⁵.

Como ya vimos en el capítulo anterior, desde la perspectiva de Cortázar, el libro es, a la vez, objeto amado y objeto a destruir. Las estructuras incuestionadas del literato tradicional dan paso “al lenguaje poético, no estético, lenguaje donde es posible burlarse de las limitaciones del verbo por vía de la imagen”¹¹⁸⁶.

¹¹⁷⁹ *Ibíd.* p. 422.

¹¹⁸⁰ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 678.

¹¹⁸¹ Cortázar, *Último round* (2006), tomo II, p. 279.

¹¹⁸² *Ibíd.* p. 278.

¹¹⁸³ Riobó, *op. cit.*, p. 139.

¹¹⁸⁴ “Situación de la novela” (1950). Cortázar, *Obra crítica / VI* (2006), p. 279.

¹¹⁸⁵ Del texto “El conformista y el rebelde”, incluido en la *Teoría del túnel*. Cortázar, *Obra crítica / I* (1994), p. 58.

¹¹⁸⁶ Del texto “Caballo de Troya”. En *Teoría del túnel*. Cortázar, *Obra crítica / I*. (1994), p. 58.

Así, los nuevos poetistas se enfrentan a “la línea tradicional de la literatura, donde las experiencias estilísticas alcanzan extraordinaria variedad de superficie sin calar, sin embargo, hasta poner en crisis el hecho mismo del idioma estético y su derecho a ser el instrumento natural de expresión directa”¹¹⁸⁷, y se sumergen en un proceso tunelador de renovación sustancial: “se embarcan en la nave de las letras sin ningún respeto hacia su bandera; la barrenarán y la hundirán si con ello pueden alcanzar un resultado que les interesa”¹¹⁸⁸, uno que “nada tiene que ver con la literatura”.

En este sentido y como decíamos, en cuanto que búsqueda de lo esencial, destrucción de líneas previsibles y estructuras tradicionales en el terreno formal y literario, *Último round* es ese “nuevo caballo de Troya” anunciado por Cortázar, que entra en la fortaleza literaria con su carga solapada y sin cuartel. La “viva entraña” del caballo *Último round*, adquiere así la cualidad de túnel perfecto.

Último round había sido ideado con la intención de conformar una especie de suplemento a la segunda edición de *La vuelta al día*. Para Cortázar, este primer libro almanaque “fue escrito demasiado a la carrera y sin poder decir y poner todo lo que yo hubiera querido”¹¹⁸⁹, por ello, le habla a su amigo, Paco Porrúa, de “hacer un segundo libro en esta vena de ‘divertimento’ literario-gráfico, un gran almanaque completamente loco”¹¹⁹⁰. En cartas posteriores, hace ver que *Último round* “de alguna manera continua y concluye, como insinúa el título, la vuelta al día”¹¹⁹¹.

El título del libro tiene una importante carga metafórica, si bien Cortázar no pretendió darle un sentido histórico tan amplio ni vaticinador como el que cobraría con el paso del tiempo: “El año que viene sacaré otro librito en México, en la línea de *La vuelta al día en ochenta mundos*, que se llamará significativamente *Último round*. A buen entendedor...”¹¹⁹², escribe en una de sus cartas. En otra de ellas, decide desechar el título *Almanaque*: “Ah, novedad, lo de *Almanaque* salta, no me gusta. Se va a llamar *Último round* que juega con *round* de box, o sea, vuelta (última vuelta de la pelea, última vuelta al día, ¿ves?)”¹¹⁹³. También lo define como “una especie de segunda vuelta al día”¹¹⁹⁴. Se trata, en definitiva de una nueva y mucho más combativa “re-visión de la realidad”¹¹⁹⁵.

En *Último round* se mezclan cuentos (“Silvia”, “El viaje”, “Siestas”), aproximaciones al cine de Resnais y a la poesía de Mallarmé, a la grafología y a la figura de Salvador Dalí, textos lúdicos como “Patio de tarde”, referencias autobiográficas, como “Uno de tantos días en Saignon”, poemas y reflexiones (“Del cuento breve y sus alrededores”, “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano” o “Cristal con una rosa dentro”), crítica

¹¹⁸⁷ *Ibíd.* p. 59.

¹¹⁸⁸ *Ibíd.* p. 60.

¹¹⁸⁹ Cortázar, *Cartas* (2000), vol. II, p. 1128.

¹¹⁹⁰ *Ídem.*

¹¹⁹¹ *Ibíd.* p. 1355.

¹¹⁹² *Ibíd.* 1302.

¹¹⁹³ *Ibíd.* p. 1266.

¹¹⁹⁴ *Ídem.*

¹¹⁹⁵ “Teoría del túnel”. Cortázar, *Teoría del túnel. Obra crítica / I* (1994), p. 68.

explícita o soterrada en “Mal de muchos”, “De cara al ajo”, “Descripción de un combate”, “Turismo aconsejable” o “No te dejes”.

El primero de los ingredientes críticos de este almanaque, nos lo desvelará Cortázar en el *round* que inaugura el libro, “Descripción de un combate o a buen entendedor”. En este texto, Cortázar parece limitarse a describir un combate de boxeo en cuatro *rounds*, en el que el protagonista es el púgil Yepes. Sin embargo el subtítulo de “O a buen entendedor” nos revela una carga metafórica posteriormente desvelada al final del tomo II, en “A los malos entendedores”, donde aclara que, utilizando la metáfora del boxeador, lleva la *Teoría del túnel* al plano de los estereotipos y perfora el fetiche, en este caso representado por la reificación del escritor venerado y convertido en objeto, siempre presente en todas partes a modo de *clown*: “Todos quieren ir al circo para aplaudir al clown [...] y cuando se dice clown también se podría poner héroe o ídolo o novedad bibliográfica o último gadget”¹¹⁹⁶.

Contra esta marea de aclamación al prócer que se debe a su público y a su patria, Cortázar, a través de su personaje Calac, se sitúa en el lado de los que no necesitan al *clown* de su propiedad: “yo estoy con esos, comprendés, con los que no necesitan al ídolo en persona porque de él tienen algo mejor y más cercano. En el fondo yo pienso que son esos los que le rompen la cara a Yepes, uno no necesita ni siquiera estirar la mano”¹¹⁹⁷.

El otro combate, la fractura del lenguaje, desde el punto de vista estructural, lingüístico, formal, se hace ver en la mayoría de los textos del libro. Sirvan como ejemplos “La inmiscusión trrupta”, donde el glíglico constituye la totalidad del relato: “Como no le melga nada que la contradigan, la señora Fifa se acerca a la Tota y ahí no más le flamenco la cara de un rotundo mofo...”¹¹⁹⁸, o “Desayuno”, donde se descompone la estructura lógica prevista del diálogo familiar, a lo largo de tres páginas:

En esa forma, la familia se va reuniendo para saborear el café con leche preparado por mi abuelito con su esmero habitual. Precisamente por eso, no me olvido jamás de mostrarle mi agradecimiento en esas circunstancias.

–Muchas gracias, Olivia –le digo.

–Oh, de nada, hermana, contesta mi abuelito.¹¹⁹⁹

Por otro lado, tenemos las estructuras fragmentadas y desordenadas de la “Poesía permutante”, que se propone como un juego de combinaciones para el lector: “El orden en que está impreso cada poema no sigue necesariamente el de su escritura original, que no tiene importancia puesto que no es más que una de las múltiples combinaciones de estas estructuras”¹²⁰⁰. En la edición guillotizada del libro, estos poemas fracturados, desordenados en versos inconexos, se sitúan en el piso bajo, de modo que el lector dispone

¹¹⁹⁶ “A los malos entendedores”. Cortázar, *Último round* (2006), tomo II, p. 281.

¹¹⁹⁷ *Ibíd.* p. 282.

¹¹⁹⁸ Cortázar, *Último round* (2006), tomo II, p. 110.

¹¹⁹⁹ *Ibíd.* p. 45.

¹²⁰⁰ *Ibíd.*, tomo I, p. 273.

de fichas volanderas para realizar las combinaciones. En la edición dividida en tomos, las divisiones ocupan las últimas hojas del primer tomo, dispuestas en horizontal.

De este modo, la ruptura en el contenido se alía con la ruptura en las formas para lograr una misma excentración, un desconcierto.

El surrealismo late con fuerza en todo el contenido del libro, aunque podemos citar algunos de los ejemplos en los que se hace más evidente, en cuanto que intento de despertar al lector: “Los testigos”, relato del que ya hemos hablado, en el que una mosca vuela al revés, “Casi nadie va a sacarlo de sus casillas”, del que hablaremos después y que conforma una protesta contra la lógica, “No, no y no”, en el que el narrador se niega a regalarle una hormiga al señor Silicoso; “Pida la palabra pero tenga cuidado”, en el que se habla de por dónde sujetar a las palabras; “Más sobre escaleras”, que nos proporciona instrucciones para subir una escalera al revés, o el apartado de homenaje a los piantados: “En vista del éxito obtenido”.

Como libro permeable, *Último round* pretende acercarse lo más posible a la respiración del lector, en el anhelo de plegarse o expandirse tanto como el lector lo haga. Esta ósmosis alcanza su punto culminante cuando se une al latido de la realidad del momento, como si, transmutado en esponja, se sumergiera en el mar del París cambiante, en una interpenetración que alcanza una plenitud que no está presente en ninguno de los libros anteriores de Cortázar.

La cúspide de la doble batalla surrealista-existencialista, cuya poesía comparten el libro y las calles de París, queda inmortalizada en el capítulo central consagrado a mayo del 68: “Noticias del mes de Mayo”, y en el artículo “Homenaje a una torre de fuego”.

Nos centraremos en estos apartados, los principales *rounds* del libro, y, ante la imposibilidad de analizar los demás con el mismo detenimiento, seleccionaremos aquellos en los que se hagan presentes la mirada existencialista y surrealista, la revolución literaria y el proceso interior que realiza Cortázar hacia la implicación en el terreno sociopolítico.

IV.3. El camino a la implicación: pasos de la gran ósmosis

Último round recoge un auténtico parte de mayo del 68 en el que Cortázar fusiona su poesía con los mensajes escritos por los jóvenes en las paredes de las calles, ya convertidos en la poesía de un París en eclosión. Grafitis y carteles transcritos y fotografiados, se alternan con textos de filósofos como Marcuse, o de líderes estudiantiles como Cohn-Bendit, y son poematizados por Cortázar en una ósmosis entre el autor de la *Teoría del túnel* y los jóvenes poetistas que, como Oliveiras decididos a la acción, volcados al definitivo amoricidio del amor-túnel, llevan a las calles el amor regeneración vislumbrado en *Rayuela*.

Pero, ¿cómo se inicia esta gran ósmosis?: ¿era Cortázar quien se acercaba a la realidad o la realidad la que se acercaba a sus preceptos literarios? Esta unión es comprensible sólo si tenemos en cuenta el proceso de evolución de la utopía y la teoría poética de Cortázar,

que viene definido por dos ósmosis fundamentales que propician la tercera definitiva, tres encuentros con una otredad en la que es posible entrever la cristalización que toma forma en la figura de París, pues todo se resume en el encuentro definitivo con “la ciudad”. A estas ósmosis podríamos darles tres nombres significativos: París-laberinto, Cuba-utopía, París-antropofanía.

IV. 3.1. Primera ósmosis: el perseguidor de París

La primera metamorfosis tiene lugar, como vimos en el primer capítulo, tras la llegada de Cortázar al París-laberinto. La ciudad francesa cambia el esquema teórico y vital del escritor, ofreciéndole una perspectiva existencial más amplia y un afán de exploración ontológica que le inspira para escribir *El perseguidor* y después *Rayuela*, en un intento de descifrar el código secreto del laberinto. En palabras del escritor, el proceso:

...se había iniciado aquí en París en la época de *El perseguidor* y de *Rayuela*; esa especie de descubrimiento del prójimo y por extensión de una humanidad humillada, ofendida, alienada, ese abrirme de pronto a una serie de cosas que para mí hasta entonces no habían pasado de ser simples telegramas de prensa; la guerra de Vietnam, el Tercer Mundo, y que me había conducido a una especie de indignación meramente intelectual, sin ninguna consecuencia práctica, desemboca, en un momento dado, en decirme: “bueno hay que hacer algo”, y tratar de hacerlo.¹²⁰¹

Esta sacudida existencial determina un proceso de creación diferente, como hemos observado en los capítulos anteriores, que sigue la línea de la búsqueda continua a través de la mirada surrealista y poética, como señala Cortázar:

es evidente que ese hecho de ponerme a caminar por una ciudad como París durante la noche me sitúa respecto a la ciudad y sitúa la ciudad respecto a mí, en una relación que a los surrealistas les gusta llamar “privilegiada”. Es decir, que en ese preciso momento se producen el pasaje, el puente, la ósmosis, los signos. Y todo esto es lo que generó, en gran parte, lo que yo he escrito en forma de novelas o de relatos [...] Caminar por París –y por eso califico a París como ciudad mítica– significa avanzar hacia mí¹²⁰².

De este modo, la ciudad de París pasa a formar parte de Cortázar, en cuanto que el laberinto interno del escritor toma la forma del de la ciudad (recordemos ese psicoanálisis nocturno de *62*), lo cual es visible también en *Rayuela*, ya desde su génesis impresionista:

los fragmentos, notas, imágenes de París, bruscamente empezaron a encontrar su lugar en una novela [...] sólo sé que un día todo se aglutinó en un vasto proyecto

¹²⁰¹ González Bermejo (1978), p. 120.

¹²⁰² Herráez (2003), pp. 150-151.

informe del que sólo entendí una cosa: que ahí estaba ese balance necesario y que sobre todo era una búsqueda. Sin darme demasiada cuenta estaba escribiendo *Rayuela*¹²⁰³.

La búsqueda que propone *Rayuela* que “es ante todo una pregunta sobre el hombre como individuo, sobre su ser y su destino”¹²⁰⁴, pretende, en sus diferentes niveles de rebelión, “contribuir, a su manera, a cambiar al hombre”¹²⁰⁵.

Años después de escribirla, Cortázar distinguiría claramente los puntos que él considera negativos en la novela y que se resumen en uno principal: “la falta casi total de una dimensión histórica contemporánea. Todo allí está centrado en el individuo, en el destino de la persona como tal”¹²⁰⁶. Ello es visible en *Rayuela* tanto como en *El perseguidor*, no obstante, como primeros y fundamentales peldaños de su proceso, Cortázar reconoce que

haber llegado al punto extremo de ese implacable cuestionamiento, tal como lo intenté en los años cincuenta, me ayudó de una manera esencial a dar el paso que me faltaba, a ingresar por fin en la dimensión histórica que hasta entonces había dejado de lado. No es casualidad pues, que después de terminar *Rayuela* yo empezara a interesarme por la situación y los problemas de mi propio país y de los otros países latinoamericanos¹²⁰⁷.

Las “experiencias humanas” en París, el “horizonte total, planetario”¹²⁰⁸ abierto por la ciudad francesa, motivarán que Cortázar, al “caer del caballo”¹²⁰⁹ en su camino de Damasco, tome conciencia, poco a poco, de su propio proceso osmótico. Como asegura el escritor en la carta a Roberto Retamar incluida en *Último round*:

Cuando digo que aquí me fue dado descubrir mi condición de latinoamericano, indico tan sólo una de las consecuencias de una evolución más compleja y abierta. Ésta no es una autobiografía, y por eso resumiré esa evolución en el mero apunte de sus etapas. De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad. Ese proceso comportó muchas batallas, derrotas, traiciones y logros parciales. Empecé por tener conciencia de mi prójimo, en un plano sentimental y por decirlo así antropológico; un día desperté en Francia a la evidencia abominable de la guerra de Argelia, yo que de muchacho

¹²⁰³ Cortázar, “Los caminos de un escritor” (1980). En *Obra crítica / VI*. (2006), p. 643.

¹²⁰⁴ *Ibíd.* p. 644.

¹²⁰⁵ *Ibíd.* p. 646.

¹²⁰⁶ *Ídem.*

¹²⁰⁷ *Ibíd.* pp. 646-647.

¹²⁰⁸ Barnechea, Alfredo. Entrevista a Cortázar extraída del libro *Peregrinos de la lengua. Confesiones de los grandes autores latinoamericanos* (1971) Madrid: Alfaguara, 1998.

¹²⁰⁹ “A mi manera, tuve mi camino de Damasco. No me acuerdo bien de lo que pasó en ese camino, creo que Saulo se cayó del caballo y se convirtió en Pablo, ¿no? Bueno, yo también me caí del caballo”, dice Cortázar en una entrevista concedida a Rosa Montero en 1982. Vid. “El camino de Damasco de Julio Cortázar”. En Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 797.

había seguido la guerra de España y más tarde la guerra mundial como una cuestión en la que lo fundamental eran principios e ideas en lucha¹²¹⁰.

Así, desde el observatorio París que proporciona una mayor perspectiva de los acontecimientos, Cortázar prosigue su recorrido entrando en la casilla que sucede a la de las preguntas existenciales, la de la “participación directa en ese combate incesante contra la opresión y la explotación”¹²¹¹. Dicha entrada estará dividida en dos partes, dos últimas ósmosis, la primera de las cuales viene definida por el descubrimiento de la revolución cubana, tal como le confiesa a Kohut durante una entrevista:

En ese momento –estoy hablando del año 59 aproximadamente– se produjo la revolución cubana y, a través de los periódicos seguí todos los episodios de Sierra Maestra con un interés mucho mayor del que había tenido para otros procesos históricos anteriores. Un contacto con una realidad más compleja me estaba –creo– abriendo los ojos, no sólo sobre mí mismo sino también sobre el prójimo, sobre los otros seres humanos [...] Cuando la revolución cubana triunfó tuve deseos de ir a ver eso, y apenas pude –conocí a unos cubanos aquí en París– organizamos un viaje y fui a la Habana. Entonces allí de golpe entré en un contexto popular que no conocía porque, como pequeño burgués estetizante, me había mantenido muy lejos de todo lo que podemos llamar muchedumbre o multitud. Ahí de golpe me metí en un conjunto en el que todo el mundo tenía alguna cosa que decir, alguna cosa que hacer, donde los problemas eran terribles cotidianamente, y de golpe empecé a sentir por primera vez lo que era América latina. En Cuba descubrí la realidad argentina¹²¹².

Cortázar habla aquí de su primer contacto con Cuba, un viaje que se repetiría poco tiempo después, al ser invitado a formar parte del jurado del Premio Anual Casa de las Américas.

IV.3.2. Cuba: segunda ósmosis

Cortázar visita Cuba en enero de 1963 (esta vez, su estancia duraría casi un mes, hasta el veinte de febrero) y aunque su labor es la de ser jurado de un premio literario, su objetivo personal es mucho más utópico: ver de cerca el fenómeno de la revolución que estaba siguiendo a través de los periódicos en París.

Durante ese mes, Cortázar le toma el pulso a Cuba a través del contacto con el pueblo, con los políticos y con personalidades del mundo de la cultura, recorre el país, conoce los procesos de alfabetización, visita las granjas y cooperativas agrícolas, “armado de su cámara fotográfica”¹²¹³ y, aunque confiesa no saber nada de política, manifiesta que ha

¹²¹⁰ Cortázar, *Último round* (2006), tomo II, pp. 271-272.

¹²¹¹ “Los caminos de un escritor”. Cortázar, *Obra crítica / VI* (2006), p. 647.

¹²¹² Kohut, op. cit., pp. 223-224.

¹²¹³ Goloboff (1998), p. 155.

“enfermado incurablemente de Cuba”¹²¹⁴ (una de las primeras opiniones que le implican políticamente). En una de sus cartas, poco tiempo después de su vuelta de Cuba en abril de 1963, le cuenta a su amigo Paul Blackburn los detalles de su contacto transformador con el pueblo cubano, que, en su opinión, ha cambiado el beneficio superficial “de barriga” de los dólares de los turistas, por el beneficio “esencial” de la revolución:

cuando hablas con el pueblo, con la gente de la calle, con los campesinos, con los obreros de las centrales azucareras, encuentras la alegría y la confianza. Lo que más me impresionó fue la campaña de alfabetización: ese pueblo sabe leer y escribir y está orgulloso de haber aprendido. Hicimos un viaje en auto por toda la isla [...] entrando en las casas, comiendo en restaurantes populares, y vimos cómo los *guajiros* (peasants) se sienten hombres y no esclavos [...] ¿sabías que en tiempos de Batista el barrio de los ricos estaba defendido por hombres armados y cadenas? [...] Nadie podía entrar allí [...] Ahora, en esos palacios viven los estudiantes becados por el gobierno¹²¹⁵.

Cortázar también reconoce estar “impresionado” por el comportamiento de los intelectuales, los cuales, en su gran mayoría, apoyan la revolución “y no con meras palabras, sino trabajando para la revolución, escribiendo, traduciendo libros”¹²¹⁶.

Así, llega a ser consciente de su propio proceso osmótico que, años después de la revolución cubana, reflejaría en “Los caminos de un escritor”:

Durante un mes asistí a la lucha del pueblo cubano para superar los tremendos problemas del bloqueo, para seguir adelante a pesar de las peores dificultades en materia de alimentos y de abastecimiento de todo género. Fue allí, trabajando con ellos, que medí en toda su amplitud la necesidad de participar en la lucha por la totalidad de América Latina, y cuando volví a Europa, el paso a la dimensión histórica estaba dado por fin, al término de ese largo camino que he tratado de reseñar¹²¹⁷.

Con el paso a la dimensión histórica, Cortázar entra también en el terreno de la participación afectiva; percibe que se ha materializado esa visión del hombre que, en su interior, había empezado a desarrollarse en París. Así lo confesará en sus reflexiones sobre la situación del intelectual latinoamericano en *Último round*:

En 1957 empecé a tomar conciencia de lo que pasaba en Cuba (antes había noticias periodísticas de cuando en cuando, vaga noción de una dictadura sangrienta como tantas otras, ninguna participación afectiva a pesar de la adhesión en el plano de los principios). El triunfo de la revolución cubana, los primeros años del gobierno,

¹²¹⁴ Herráez (2003), p. 210.

¹²¹⁵ Cortázar, *Cartas* (2000), vol. I, pp. 547-548.

¹²¹⁶ *Ibíd.* p. 548.

¹²¹⁷ Cortázar, *Obra crítica / VI* (2006), p. 647.

no fueron ya una mera satisfacción histórica o política; de pronto sentí otra cosa, una encarnación de la causa del hombre como por fin había llegado a concebirla y deseirla.¹²¹⁸

Esta admiración hacia el anhelo materializado, primer trazo firme de la utopía que se esbozaba en *Rayuela*, quedaría plasmada en diversos ensayos y entrevistas, y también en la composición poética “Policrítica a la hora de los chacales” en la que, tras el caso Padilla, Cortázar suscribe su apoyo a la esencia de la revolución, siempre desde “una solidaridad crítica, no una obediencia ciega”¹²¹⁹:

Comprendo a Cuba como sólo se comprende
al ser amado,
los gestos, las distancias, y tantas diferencias
las cóleras,
los gritos: por encima está el sol
la libertad
[...]
Y todo empieza por lo opuesto, por un poeta
encarcelado,
por la necesidad de comprender por qué
de preguntar
y de esperar,
qué sabemos aquí de lo que pasa,
tantos que somos Cuba.
[...]
Tiene razón, Fidel: sólo en la brega;
hay el derecho al descontento,
[...]
es ahora que ejerzo mi derecho a elegir
a estar una vez más
y más que nunca
con tu Revolución, mi Cuba, a mi
manera¹²²⁰.

El cuento “Reunión” (escrito en 1966), cuyos protagonistas son las versiones ficticias de Fidel Castro y Ernesto (Che) Guevara, es definido por Cortázar como “el primer cuento que marcará esa entrada al terreno ideológico y, por lo tanto, una participación”¹²²¹, tras el primer paso existencial de *El perseguidor*.

¹²¹⁸ Cortázar, *Último round* (2006), tomo II, p. 272.

¹²¹⁹ Carta de 1971 a Paul Blackburn. Cortázar (2000), vol. III. p. 1462.

¹²²⁰ Este texto (reproducido sic.) fue publicado en la revista *Casa de las Américas* n°67, julio-agosto de 1971.

¹²²¹ Prego, op. cit., p. 129.

El cuento fue definido por la crítica como una obra que: “marcaría la relación entre las ideas políticas y las estéticas de un humanista que siempre creyó que una política que no tuviese un proyecto artístico y lúdico estaría condenada al fracaso”.¹²²²

El cuento narra desde, la voz del Che, el mítico desembarco de Guevara junto a Fidel Castro, su hermano Raúl y Camilo Cienfuegos en la costa de Cuba, y la marcha bajo el ataque de las fuerzas armadas de Batista a través de las ciénagas costaneras hasta la Sierra Maestra, donde se alzó la revolución.

Podemos destacar que, en el cuento, existe ya un claro deseo de definición de la utopía, expresado a través de la relación que se establece entre la música (una sinfonía de Mozart) y las figuras que trazan los elementos naturales, en este caso, las ramas de los árboles. La teoría poética de Cortázar se une aquí, claramente, a la expresión de una utopía revolucionaria, en el momento en que hace ver que ese dibujo trazado por los elementos enlazados con la música es también la revolución que ellos (el Che, Castro) están haciendo. De este modo, se evidencian los pasajes entre un estado existencial y otro, la ley de permutación (de la que hablamos en el segundo capítulo). Recordemos:

Aludo a la sospecha de arcaica raíz mágica según la cual hay fenómenos e incluso cosas que son lo que son y como son porque, de alguna manera, también son o pueden ser otro fenómeno u otra cosa; y que la acción recíproca de un conjunto de elementos que se dan como heterogéneos a la inteligencia, no sólo es susceptible a desencadenar interacciones análogas en otros conjuntos aparentemente disociados del primero, como lo entendía la magia simpática y más de cuatro gordas agraviadas que todavía clavan alfileres en figurillas de cera, sino que existe identidad profunda entre uno y otro conjunto, por más escandaloso que le parezca al intelecto.¹²²³

Este fenómeno que Cortázar denomina de “interexistencia” posibilita las siguientes hipótesis:

¿Qué decir de tres pinceladas de Masaccio que quizá son el incendio de Persépolis que quizá es el cuarto asesinato de Peter Kurten que quizá es el camino de Damasco que quizá es las Galeries Lafayette que quizá son el gato negro de Hans Magnus Enzensberger que quizá es una prostituta de Avignon llamada Jeanne Blanc (1477-1514)?¹²²⁴

Significativamente, el relato termina con un pasaje en el que el personaje alegórico del Che ve dibujarse una estrella, figura que, como hemos visto, reaparece en 62 para convertirse en una imagen homónima de la gran rosa, el caleidoscopio:

¹²²² Aguirre, Mariano. “La lucha política de Cortázar”, *El País* (1984), p. 12.

¹²²³ Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), p. 77.

¹²²⁴ *Ibíd.* p. 81.

bastaba mirar la copa del árbol para sentir que la voluntad ordenaba otra vez su caos, le imponía el dibujo del adagio que alguna vez ingresaría en el alegre final, accedería a una realidad digna de ese nombre. Y mientras Luis me iba poniendo al tanto de las noticias internacionales y de lo que pasaba en la capital y en las provincias, yo veía cómo las hojas y las ramas se plegaban poco a poco a mi deseo, eran mi melodía, la melodía de Luis que seguía hablando ajeno a mi fantaseo, y después vi inscribirse una estrella en el centro del dibujo, y era una estrella pequeña y muy azul, y aunque no sé nada de astronomía y no hubiera podido decir si era una estrella o un planeta, en cambio me sentí seguro de que no era Marte ni Mercurio, brillaba demasiado en el centro del adagio, demasiado en el centro de las palabras de Luis como para que alguien pudiera confundirla con Marte o con Mercurio¹²²⁵.

Este texto muestra un paralelismo significativo con una de las reflexiones de Oliveira en *Rayuela*, respecto a la cristalización anhelada por Morelli:

Una cristalización en la que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, *imago mundis* que por fuera del calidoscopio se resolvía en living room de estilo provenzal, o concierto de tías tomando té con galletitas Bagley¹²²⁶.

En el texto citado de “Reunión” es clara la concepción del Che como poeta (después nos detendremos en este punto), inconformista variedad de Morelli que observa la definición del centro de su mandala, expresión del hombre nuevo que lleva a cabo la *Teoría del túnel*, trasladándola de la literatura a la guerrilla, y el apoyo a la revolución cubana, serían el comienzo de un proceso que generaría también otras lealtades: a la lucha antiimperialista (de allí su pertenencia al Comité Russell que denunció los crímenes de lesa humanidad, en especial la presencia norteamericana en Vietnam), a la revolución sandinista, a la causa de los derechos humanos en Argentina, a la liberación revolucionaria de los pueblos.

El viaje a Cuba supone, por lo tanto, un punto de inflexión que marca el paso a la acción, o, en palabras del escritor, “algo catártico”:

Mi primer viaje a Cuba fue “hacer algo”. Y allí descubrí todo un pueblo que ha recuperado la dignidad, un pueblo humillado a través de su historia –los españoles, el machadato, Batista, los yanquis, y todo lo demás– que, de golpe en todos los escalones, desde los dirigentes a quienes prácticamente no vi, hasta el nivel de guajiro, de alfabetizador, de pequeño empleado, de machetero, asumían su personalidad, descubrían que eran individuos con una función a cumplir [...] De pronto vi en Cuba, con entusiasmo, fenómenos multitudinarios que, en Buenos Aires, como le decía, había vivido con espanto. Eso exigió de mi un echar a caminar hacia atrás y tratar de volver a ver las cosas.¹²²⁷

¹²²⁵ Cortázar, “Reunión”, *Cuentos completos*, vol.II. Madrid: Alfaguara, 1998, p. 547.

¹²²⁶ Cortázar, *Rayuela* (1991), pp. 386-387.

¹²²⁷ González Bermejo (1978), p. 120.

Hay varios textos en *Último round* que nos sirven para constatar este proceso ascendente de implicación de Cortázar marcado por ese “tratar de volver a ver las cosas”: uno de ellos es “Más sobre escaleras”, en el que le da la vuelta a su texto anterior, “Instrucciones para subir una escalera” para remontar los escalones hacia atrás. Se trata de un proceso en el que, “vencido el primer sentimiento de incomodidad e incluso de vértigo, se descubrirá a cada peldaño un nuevo ámbito que si bien forma parte del ámbito del peldaño preferente, al mismo tiempo lo corrige, lo critica y lo ensancha”¹²²⁸.

Con un poco de suerte, ampliando el horizonte de visión, se llegará “hasta el horizonte de verdad”¹²²⁹, hasta el cielo de la rayuela metafísica, y “a lo mejor después, cuando gire en redondo y entre en el piso alto de su casa, en su vida doméstica y diaria, comprenderá que también allí había que mirar muchas cosas en esta forma, que también en una boca, un amor, una novela, había que subir hacia atrás”¹²³⁰.

De nuevo, la dislocación es lo que nos situará en el centro. Al respecto del traslado geográfico como dislocación, Cortázar opina, en su “Nuevo elogio de la locura” —en el que se dirige principalmente a los exiliados latinoamericanos— que, para desafiar a lo establecido y ver, en la desnudez, lo que realmente somos, es imprescindible “dar un paso atrás en sí mismo para verse de nuevo, para verse nuevo, para sacar por lo menos ese partido del exilio”¹²³¹, porque “el primer deber del exilado debería ser el de desnudarse frente a ese terrible espejo que es la soledad de un hotel en el extranjero y allí, sin las fáciles coartadas del localismo y la falta de términos de comparación, tratar de verse como realmente se es”¹²³².

Para entender la progresiva definición de la utopía de Cortázar y la influencia en ella de la experiencia cubana, resulta fundamental uno de los textos de *Último round*, ya citados: “La situación del intelectual latinoamericano”, una transcripción de la carta dirigida a Roberto Retamar escrita en 1967, puesto que “por causas de gorilato mayor”¹²³³, la revista de la Casa de las Américas donde se había publicado la carta, no podía llegar al público latinoamericano.

En la carta, Cortázar enumera las causas por las que se alegra de haber residido en Francia durante los últimos años, siendo una de ellas la de “haber seguido desde Europa, con una visión desnacionalizada, la revolución cubana”¹²³⁴:

¿No te parece en verdad paradójico que un argentino casi enteramente volcado hacia Europa en su juventud, al punto de quemar las naves y venirse a Francia, sin una idea precisa de su destino, haya descubierto aquí, después de una década, su verdadera

¹²²⁸ Ídem.

¹²²⁹ *Ibíd.* p. 224.

¹²³⁰ Ídem.

¹²³¹ “Nuevo elogio de la locura”. Incluido en *Argentina: años de alambradas culturales* (1984). Cortázar, *Obra crítica / VI*. (2006), p. 932.

¹²³² *Ibíd.* p. 933.

¹²³³ “Sobre la situación del intelectual latinoamericano”. Cortázar, *Último round* (2006), tomo II, p. 265.

¹²³⁴ *Ibíd.* pp. 269-270.

condición de latinoamericano? Pero esta paradoja abre una cuestión más honda: la de si no era necesario situarse en la perspectiva más universal del viejo mundo, desde donde todo parece poder abarcarse con una especie de ubicuidad mental, para ir descubriendo poco a poco las verdaderas raíces de lo latinoamericano sin perder por eso la visión global de la historia y del hombre [...] insisto en creer (y en hablar por mí mismo y sólo por mí mismo) que, si me hubiera quedado en la Argentina, mi madurez de escritor se hubiera traducido de otra manera, probablemente más perfecta y satisfactoria para los historiadores de la literatura, pero ciertamente menos incitadora, provocadora y en última instancia fraternal para aquellos que leen mis libros por razones vitales y no con vistas a la ficha bibliográfica o la clasificación estética.¹²³⁵

En esta parte, al mismo tiempo que Cortázar se redescubre a sí mismo, también redefine su utopía, ésta toma cuerpo en forma de una teoría que permite la aplicación concreta:

Comprendí que el socialismo, que hasta entonces me había parecido una corriente histórica aceptable e incluso necesaria, era la única corriente de los tiempos modernos que se basaba en el hecho humano esencial, en el *ethos* [...] Con una simplificación demasiado maniquea puedo decir que así como tropiezo todos los días con hombres que conocen a fondo la filosofía marxista y actúan sin embargo con una conciencia reaccionaria en el plano personal, a mí me sucede estar empapado por el peso de toda una vida en la filosofía burguesa, y sin embargo me interno cada vez más por las vías del socialismo¹²³⁶.

Cortázar afirmaría, pocos años después, que el socialismo en su esencia “es la tentativa más alta jamás imaginada para instalar legítimamente al hombre en la Tierra”¹²³⁷. No obstante esta definición de su utopía, Cortázar se halla en continua lucha, en el “permanente conflicto de un poeta con el mundo, de un escritor con su trabajo”¹²³⁸. El escritor, en lucha siempre con su propio bagaje, con sus ideas preconcebidas y sus costumbres, ha de ser consciente de que en todo momento se encuentra en el camino de búsqueda, en una exploración continua que presupone una participación:

si alguna vez se pudo ser un gran escritor sin sentirse partícipe del destino histórico inmediato del hombre, en este momento no se puede escribir sin esa participación que es responsabilidad y obligación, y sólo las obras que la trasuntan, aunque sean de pura imaginación, aunque inventen la infinita gama lúdica de que es capaz el poeta y el novelista, aunque jamás apunten directamente a esa participación, sólo ellas contendrán de alguna indecible manera ese temblor, esa presencia, esa atmósfera

¹²³⁵ Ídem.

¹²³⁶ *Ibíd.* p. 272.

¹²³⁷ Del texto “El creador y la formación del público” (1969-1971). En Cortázar, *Papeles inesperados* (2010), p. 256.

¹²³⁸ Cortázar, *Último round* (2006), tomo II, p. 273.

que las hace reconocibles y entrañables, que despierta en el lector un sentimiento de contacto y cercanía¹²³⁹.

Y finalmente, como hemos observado en todos sus movimientos triangulares literarios, una vez más, Cortázar opta por la gran suma, es decir, completar “la síntesis”¹²⁴⁰ de ese camino en el que es decisiva la conciencia de la revolución cubana, y lo hace buscando el balance, el *swing*:

no renuncio a mi solitaria vocación de cultura, a mi empecinada búsqueda ontológica, a los juegos de la imaginación en sus planos más vertiginosos; pero todo eso no gira ya en sí mismo y por sí mismo, no tiene ya nada que ver con el cómodo humanismo de los mandarines de occidente. En lo más gratuito que pueda yo escribir asomará siempre una voluntad de contacto con el presente histórico del hombre, una participación en su larga marcha hacia lo mejor de sí mismo como colectividad y humanidad. Estoy convencido de que sólo la obra de aquellos intelectuales que respondan a esa pulsión y a esa rebeldía se encarnará en las conciencias de los pueblos y justificará con su acción presente y futura este oficio de escribir para el que hemos nacido¹²⁴¹.

Tras la experiencia cubana, al regresar a París, Cortázar comprende que “mi hasta entonces vago compromiso personal e intelectual con la lucha por el socialismo entraría, como ha entrado, en un terreno de definiciones concretas, de colaboración personal allí donde pudiera ser útil”¹²⁴². Así lo confiesa en su carta a Retamar, donde, a la postre, queda definido un propósito utópico condensado por Cortázar en una afirmación definitiva: “en última instancia, tú y yo sabemos de sobra que el problema del intelectual contemporáneo es uno solo, el de la paz fundada en la justicia social”¹²⁴³.

Desde esta parte de su recorrido existencial hasta la declaración realizada en el año 1972, durante una entrevista –“Soy y seré un escritor que cree en la vía socialista para América Latina y que en el plano político emplea los instrumentos que le son propios para apoyar y defender esa vía”¹²⁴⁴, sólo pasarán algunos años. Es el reflejo de la cristalización del proceso en ideas y principios firmes: un propósito claro y una vía para conseguirlo.

Si en 1967 Cortázar afirma haber comprendido el *ethos* del socialismo, la inmersión en mayo del 68 definirá plenamente el carácter de su utopía, hasta el punto de llevarlo a realizar las siguientes declaraciones, en 1969:

mi ideal del socialismo no pasa por Moscú sino que nace con Marx para proyectarse hacia la realidad revolucionaria latinoamericana que es una realidad

¹²³⁹ *Ibíd.* p. 278.

¹²⁴⁰ *Ibíd.* p. 273.

¹²⁴¹ *Ibíd.* p. 280.

¹²⁴² *Ibíd.* p. 274.

¹²⁴³ *Ibíd.* p. 266.

¹²⁴⁴ Herráez (2003), p. 214.

con características propias, con ideologías y realizaciones condicionadas por nuestras idiosincrasias y nuestras necesidades, y que hoy se expresa históricamente en hechos tales como la Revolución Cubana, la guerra de guerrillas en diversos países del continente, y las figuras de hombres como Fidel Castro y Che Guevara. A partir de esa concepción revolucionaria, mi idea del socialismo latinoamericano es profundamente crítica, como lo saben de sobra mis amigos cubanos, en la medida en que rechazo toda postergación de la plenitud humana en aras de una hipotética consolidación a largo plazo de las estructuras revolucionarias. Mi humanismo es socialista, lo que para mí significa que es el grado más alto, por universal, del humanismo; si no acepto la alienación que necesita mantener el capitalismo para alcanzar sus fines, mucho menos acepto la alienación que se deriva de la obediencia a los aparatos burocráticos de cualquier sistema por revolucionario que pretenda ser. Creo, con Roger Garaudy y Eduardo Goldsticker, que el fin supremo del marxismo no puede ser otro que el de proporcionar a la raza humana los instrumentos para alcanzar la libertad y la dignidad que le son consustanciales; esto entraña una visión optimista de la historia, como se ve, contrariamente al pesimismo egoísta que justifica y defiende el capitalismo, triste paraíso de unos pocos a costa de un purgatorio cuando no de un infierno de millones de desposeídos. De todas maneras, mi idea del socialismo no se diluye en un tibio humanismo teñido de tolerancia; si los hombres valen para mí más que los sistemas, entiendo que el sistema socialista es el único que puede llegar alguna vez a proyectar al hombre hacia su auténtico destino; parafraseando el famoso verso de Mallarmé sobre Poe (me regocija el horror de los literatos puros que lean esto) creo que el socialismo, y no la vaga eternidad anunciada por el poeta y las iglesias, transformará al hombre en el hombre mismo. Por eso rechazo toda solución basada en el sistema capitalista o el llamado neocapitalismo, y a la vez rechazo la solución de todo comunismo esclerosado y dogmático; creo que el auténtico socialismo está amenazado por las dos, que no solamente no representan soluciones sino que postergan cada una a su manera, y con fines diferentes, el acceso del hombre auténtico a la libertad y a la vida. Así, mi solidaridad con la Revolución Cubana se basó desde un comienzo en la evidencia de que tanto sus dirigentes como la inmensa mayoría del pueblo aspiraban a sentar las bases de un marxismo centrado en lo que por falta de mejor nombre seguiré llamando humanismo¹²⁴⁵.

La definición de este humanismo tenía ya gran nitidez en la rebeldía crítica de textos de *Último round* como “El marfil de la torre”, en el que Cortázar transcribe un texto de un acta oficial de la UNCTAD, de la Conferencia de Nueva Delhi de 1968. Dicho informe muestra las ganancias obtenidas por las inversiones privadas de Estados Unidos en Latinoamérica: 775 millones de dólares, “de los cuales reinvirtieron 200 y guardaron 575”¹²⁴⁶. Cortázar acompaña estos datos con la foto de un dólar y con un texto en el que

¹²⁴⁵ Estas declaraciones pertenecen a una entrevista de gran carga crítica que Cortázar concedió a la revista *Life en español* en abril de 1969, a condición de que publicaran todo lo que él hubiera escrito, sin cambios ni cortes. Más tarde, su declaración fue recogida en *Papeles inesperados*, bajo el título: “Lo que sigue se basa en una serie de preguntas que Rita Guibert me formuló por escrito”. Cortázar, *Papeles inesperados* (2010), pp. 228-230.

¹²⁴⁶ Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 149.

ironiza sobre el deber del escritor latinoamericano de “escribir tan sólo lo que su vocación le dicte”¹²⁴⁷, sin entrar en cuestiones de economía.

Podemos afirmar que este texto tiene dos lecturas, una, la más visible, nos lleva directamente a la crítica del imperialismo que se hará acérrima en las siguientes declaraciones de Cortázar:

Cuando se me dice que la ayuda de los Estados Unidos a Latinoamérica es menos egoísta de lo que parece, entonces me veo precisado a recordar cifras. En la última conferencia de la UNCTAD, celebrada en Nueva Delhi a comienzos de 1968, un informe oficial (no hablo de comunicados de delegaciones adversarias) indicó lo siguiente, textualmente: “En el año 1959, los Estados Unidos obtuvieron en América Latina 775 millones de dólares de beneficios por concepto de inversiones privadas, de los cuales reinvertieron 200 y guardaron 575”. Estas son las cosas que prefieren ignorar tantos intelectuales latinoamericanos que se pasean por los Estados Unidos en plan de confraternidad cultural y otras comedias. Yo me niego a ignorarlo, y eso define mi actitud como escritor latinoamericano. Pero también –listen, American– me enorgullece que mis libros y los de mis colegas se traduzcan en los Estados Unidos, donde sé que tenemos lectores y amigos, y jamás me negaré a un contacto con los auténticos valores del país de Lincoln, de Poe y de Whitman; amo en los Estados Unidos todo aquello que un día será la fuerza de su revolución, porque también habrá una revolución en los Estados Unidos cuando suene la hora del hombre y acabe la del robot de carne y hueso, cuando la voz de los Estados Unidos dentro y fuera de sus fronteras sea, simbólicamente, la voz de Bob Dylan y no la de Robert MacNamara¹²⁴⁸.

La mirada crítica de Cortázar no se dirige, en este texto, a un país, sino a un estilo de vida, un modelo social que amenaza con ahogar todo reclamo cronópico en el mecanismo capitalista. De hecho, seis años después de estas declaraciones a *Lifé*, Cortázar escribiría su famoso *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), rebelándose contra esa invasión a dos escalas (la de la tierra y la del hombre), basada en el modelo agresivo de las grandes corporaciones multinacionales que se desarrollaría cada vez más en los años posteriores hasta conformar el mundo capitalista globalizado que conocemos en la actualidad¹²⁴⁹.

Cortázar también critica el fetiche o la pantomima en la que se convierte, a sus ojos, un procedimiento cuyo objetivo real tendría que ser el de ayudar. A este respecto, el escritor no vacila en admitir que

¹²⁴⁷ Ídem.

¹²⁴⁸ Cortázar, *Papeles inesperados* (2010), p. 233.

¹²⁴⁹ Saldaña habla de una actualidad en la que “cada vez es mayor la capacidad de presión financiera y de distribución que ejercen los grandes grupos que controlan los medios de comunicación y la industria cultural; en consecuencia, cada día que pasa se hace más difícil que una noticia o un acontecimiento cultural que no vengan avalados por el aparato de difusión y propaganda de un gran grupo tengan oportunidad de llegar a un sector amplio de la población”. Saldaña, Alfredo. “Hacia una crítica de los modelos culturales”. En *Sociocriticism*. Institut International de Sociocritique y Universidad de Granada. Vol XXVI, 2011, p. 193.

si cualquier sistema imperialista me es odioso, el neocolonialismo norteamericano disfrazado de ayuda al tercer mundo, alianza para el progreso, decenio para el desarrollo y otras boinas verdes de esa calaña me es todavía más odioso porque miente en cada etapa, finge la democracia que niega cotidianamente a sus ciudadanos negros, gasta millones en una política cultural y artística destinada a fabricar una imagen paternal y generosa en la imaginación de las masas desposeídas e ingenuas. Aquí en París tengo sobrada ocasión de medir la fuerza con que se implantan los espejismos de la “civilización” norteamericana; en Moscú también saben de eso, según parece, y acaso en Checoslovaquia lo supieron demasiado. Si esto ocurre en países tan altamente desarrollados, ¿qué esperar de nuestras poblaciones analfabetas, de nuestras economías dependientes, de nuestras culturas embrionarias? ¿Cómo aceptar, incluso en sus formas más generosas –las hay, sin duda–, los dones de nuestro peor enemigo?¹²⁵⁰

Además de esta crítica al neocolonialismo como forma de vampirismo, la otra lectura del texto “La torre de marfil”, nos lleva al terreno de la revolución en la literatura, donde Cortázar combate la rémora de lo esclerosante en un segundo *round*:

Día a día siento que las aparentemente liquidadas formas torres de marfil siguen habitadas en todos sus pisos y hasta en la azotea, por una raza de escribas que se horripila de cualquier acto extraliterario dentro de la literatura, entendiendo que ésta nace del hombre como un gesto de conformismo y no con el libre movimiento de Prometeo al robarle el fuego al gorila de su tiempo. Lo cual me lleva analógicamente una vez más al problema del ‘compromiso’ del escritor en lo que se refiere a los temas de los que trata, porque los locatarios de la torre de marfil se-ponen-pálidos-como-la muerte ante la idea de novelizar situaciones o personajes de la historia contemporánea puesto que en el fondo su idea de la literatura es aséptica, acrónica, y tiende patéticamente a ser un valor absoluto, permanente [...] Muchos escritores, pintores y músicos han cesado ya de creer en la permanencia, en que los libros y el arte deben hacerse para que duren; si siguen escribiendo o componiendo lo mejor posible, no tienen ya la superstición del objeto duradero que es, en el fondo una rémora burguesa que la aceleración histórica está liquidando vertiginosamente. [...] Por lo que a mí se refiere lo que ha dejado de ser literario es el libro mismo, la noción de libro¹²⁵¹.

A este respecto, podemos decir que Cortázar consigue una paradoja con *Último round*: crear un libro no literario o la anti-torre de marfil, es decir, un libro que deja de ser falsamente eterno para ser eterno en su verdadero sentido, precisamente por no nacer con vocación de permanencia, por ser una efímera participación de la efímera antropofanía que sacudía las calles parisinas y dismantelaba el laberinto de la ciudad. *Último round*, fugaz ósmosis, es, por eso mismo, la gran ósmosis.

¹²⁵⁰ Cortázar, *Papeles inesperados* (2010), pp. 232-233.

¹²⁵¹ *Ibíd.* p. 239-240.

Otro de los textos de *Último round* que mina la torre de marfil es “Mal de muchos”. Aquí, el escritor reincide en la crítica hacia el imperialismo exponiendo el caso de otros países que, al igual que Latinoamérica, sufren las “ingerencias” de Estados Unidos, como Bélgica. Y lo hace a través de una noticia publicada en *Le Nouvel Observateur* que denuncia la acumulación de poder de una gran corporación norteamericana a través de la compra de acciones de una sociedad anónima belga. Cortázar añade su vuelta irónica: “usted verá, ahora, si el mal de muchos lo consuela de algo en su modesto país centro o sudamericano, tan poquita cosa al lado del floreciente reino de Balduino y de Fabiola”¹²⁵².

Asimismo, “De cara al ajo” realiza una denuncia del fascismo español, de nuevo empleando una noticia real, en este caso sobre los fascistas que acudieron a una misa en memoria de Hitler en Madrid, en la que se destaca la última línea: “la policía estuvo presente pero no intervino para nada”¹²⁵³.

En este punto, y evitando todo análisis reduccionista del compromiso crítico subyacente en estos textos, debemos recordar que, para Cortázar el compromiso no se da sólo en un plano político, sino vital, y no puede tratarse de un estereotipo vacío ni de una etiqueta, tal como le confiesa a Prego: “Creo que ya te señalé el horror que me produce todo ‘escritor comprometido’ que solamente es eso [...] Yo no podría aceptar el compromiso como una obediencia a un deber exclusivo de cosas de tipo ideológico”¹²⁵⁴. Tras lo cual, acuña el ejemplo de Sartre que le parece

profundamente admirable, porque cuando Sartre despierta a una realidad política (un poco como en otro plano habría de sucederme a mí), pero sin abandonar la literatura y la filosofía, comienza a introducir elementos de la historia contemporánea, de los problemas contemporáneos en su creación de ficción.¹²⁵⁵

De la misma forma, cuando Cortázar escribe un cuento con implicaciones críticas, considera su doble efecto: “no puedo dejar de pensar que ese cuento va a llegar a muchos lectores y que, además del efecto literario, va a tener un efecto de tipo político. Esa me parece que es la visión del compromiso, la justa en un escritor”.¹²⁵⁶

El escritor gurú, convertido en figura comerciable, es duramente denunciado por Cortázar, principalmente, en dos textos de *Último round*: los dedicados a los buenos y malos entendedores, donde, como ya vimos, habla de la pretensión de propiedad del *clown*, y también en “No te dejes”, un ingenioso aviso a navegantes que merece ser transcrito en su breve totalidad:

¹²⁵² Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 58.

¹²⁵³ *Ibíd.*, tomo II, p. 213.

¹²⁵⁴ Prego, op. cit., p. 131.

¹²⁵⁵ *Ibíd.*, p. 132.

¹²⁵⁶ *Ídem.*

Es obvio que tratarán de comprar a todo poeta o narrador de ideología socialista cuya literatura influya en el panorama de su tiempo; no es menos obvio que del escritor, y sólo de él, dependerá que ello no ocurra.

En cambio le será más difícil y penoso evitar que sus correligionarios y lectores (no siempre los unos son los otros) lo sometan a toda la gama de las extorsiones sentimentales y políticas para forzarlo amablemente a meterse cada vez más en las formas públicas y espectaculares del “compromiso”. Llegará un día en que, más que libros, le reclamarán discursos, conferencias, firmas, cartas abiertas, polémicas, asistencia a congresos y política.

Y así ese justo, delicado equilibrio que permite seguir creando una obra con aire en las alas, sin convertirse en el monstruo sagrado, el prócer que exhiben en las ferias de la historia cotidiana, se vuelve el combate más duro que ha de librar el poeta o el narrador para que su compromiso se siga cumpliendo allí donde tiene su razón de ser, allí donde brota su follaje.

Amarga y necesaria moraleja: No te dejes comprar, pibe, pero tampoco vender¹²⁵⁷.

La expresión máxima del compromiso, entendido desde la perspectiva cortazariana, no como una pauta de comportamiento fetiche, sino como un latido común, un necesario combate nacido de la ósmosis con la realidad del momento, la encontramos en la fusión poética que se produce en el apartado de *Último round* “Noticias del mes de Mayo”.

Este apartado supone el centro de un libro en donde cada uno de los textos prefigura una vuelta a través de la que Cortázar dibuja, poco a poco, los trazos de una utopía. En el centro-vértice del libro, todos los elementos presentes en la batalla poetista (los brazos del octopus) alcanzan su extrema conexión, su latido en el corazón inmenso, y se unen con la práctica del poetismo en las calles (el momento real) conformando un mismo centro, también, con el corazón poético de la ciudad.

IV.3.3. La tercera ósmosis: el centro del mandala

IV.3.3.1. La gran zambullida

A lo largo de la década de los sesenta, mientras Cortázar se implica cada vez más con la realidad de su época, muchos jóvenes perseguidores siguen este mismo proceso en diversos lugares del mundo, movidos por un afán de cambio que nace “entre la silenciosa declaración de la Guerra Fría y la ruidosa explosión de la sociedad de consumo”¹²⁵⁸, como afirma el escritor Carlos Fuentes en su libro *Los 68*. Un proceso que les llevaría a escribir en los muros de la Sorbona frases como la célebre: “sean realistas, pidan lo imposible”, recogida por Cortázar en su apartado de homenaje a mayo.

¹²⁵⁷ Cortázar, *Último round* (2006), tomo II, p. 189.

¹²⁵⁸ Fuentes, Carlos. *Los 68. París, Praga, México*. Barcelona: Random House Mondadori, 2005, p. 37.

En su biografía sobre Cortázar, Goloboff define estos años como “un momento de intenso viraje emotivo e intelectual de Cortázar. El contacto en París con personas e ideas que comparten ‘el aire de la época’ juega en él un papel fundamental”¹²⁵⁹.

A mediados y finales de la década de los sesenta, en Francia y en el resto del mundo, “se estaba viviendo una etapa de creación tumultuosa en la que millones de hombres han dejado de confiar en el determinismo férreo de la historia”¹²⁶⁰, afirma Goloboff, y añade que

las inquietudes de Cortázar por estar a tono con toda esa realidad no dejan de manifestarse ni en sus comentarios privados de entonces, ni en sus cartas, ni en su conducta pública, y como no podía ser de otro modo, también en las tensiones por las que va atravesando su concepción del papel de la literatura y su misma escritura¹²⁶¹.

En especial, 1968 será “un año de grandes conmociones para Cortázar desde el punto de vista ideológico”¹²⁶². En opinión de Goloboff, “pocos intelectuales latinoamericanos encarnaron tan palmariamente como Julio Cortázar ese período de cambios. Algunas de las descripciones de dicha época parecen tenerlo como referencia subconsciente”¹²⁶³.

En efecto, cuando, en mayo de 1968, Cortázar regresa de una estancia en La India, en casa de su amigo Octavio Paz, se encuentra con un París en eclosión, donde el surrealismo y el existencialismo bullen en los ambientes estudiantiles, en los mensajes de los muros de la Sorbona, en la toma de calles y universidades. La doble batalla surrealista y existencialista que propone Cortázar en su *Teoría del túnel* está en la calle, donde los jóvenes actúan como poetistas en la práctica, tejiendo su literatura y su poesía en una realidad permutante.

Por primera vez en la historia, los jóvenes deciden montar a lomos del unicornio acompañados por una parte importante de la sociedad. Por una vez, es el mundo el que, insólitamente, se adapta al cronopio.

Cortázar reconoce inmediatamente a estos inesperados compañeros tuneladores con los que ya había establecido contacto en *Rayuela*¹²⁶⁴, y se suma al baile de los cronopios, o, en sus palabras, se zambulle “hasta el cuello”.

Tal vez sea esta carta al escritor Lezama Lima, la que deja mayor constancia de su necesidad de intervenir y de reflejar lo que está ocurriendo:

¹²⁵⁹ Goloboff (1998), p. 129.

¹²⁶⁰ *Ibíd.* p. 166.

¹²⁶¹ *Ibíd.* p. 129.

¹²⁶² *Ibíd.* p. 165.

¹²⁶³ *Ídem.*

¹²⁶⁴ Recordemos que Cortázar hablaba de *Rayuela* como la respuesta a un grito que “estaba en el aire”. *Rayuela* “se convirtió en un libro significativo para los jóvenes, un libro que ni quería ni podía darles respuestas pero que los ayudaba, creo, en el sentido y la dirección de sus preguntas”. Cortázar, *Obra Crítica / VI* (2006), p. 419.

Cuando volví de la India y el Irán, aterricé en un París fabuloso, entre barricadas y manifestaciones estudiantiles, en plena poesía callejera. Ya sabes que desde hace algunos años mi tarea de escritor se refleja también en una actividad que sería jactancioso llamar revolucionaria pero que en todo caso aspira a serlo. Tuve tareas que llevar a cabo, misiones que cumplir, y además aquello era demasiado maravilloso como para no zambullirse hasta el cuello en esa increíble presencia de la imaginación en libertad. (He escrito un texto, una especie de “collage”, donde recojo y traduzco algunas de las maravillosas inscripciones anónimas estampadas por estudiantes y obreros en la Sorbona, en el Odéon, en los muros de las calles¹²⁶⁵).

Dicho *collage* recibirá el nombre de “Noticias del mes de Mayo” en *Último round*. Un mes de mayo que Cortázar vivió “sin dormir, andando kilómetros porque no había gasolina ni transportes públicos, metido en manifestaciones, barricadas, polémicas y diálogos con estudiantes y obreros”¹²⁶⁶.

El grito de “la imaginación al poder” despierta el entusiasmo de amplios sectores populares y, como recuerda Goloboff, también el de los intelectuales que “creen posible cumplir el mandato de Rimbaud, ser realistas, reclamar lo imposible”¹²⁶⁷.

Este reclamo se convierte, afirma Goloboff, en “una consigna que unirá poesía y realidad en un grado hasta entonces pocas veces alcanzado”¹²⁶⁸. De este modo, “el surrealismo, hecho carne ahora, hasta inconscientemente, en numerosos jóvenes, parece estar ganando la partida”¹²⁶⁹. Cortázar no podía dejar de escuchar el *swing* de este estallido cronópico:

Cortázar, con los poros ya abiertos para este tipo de llamado de la calle, especialmente si agrupa tantas de sus afinidades, se incorpora fervientemente al movimiento [...] participa en un momento de iluminación colectiva de los más importantes del siglo y que marcará sin duda sus futuros pasos¹²⁷⁰.

Cortázar se vuelca personalmente en la creación del nuevo código que pretende inventar una estructura abierta sobre la estructura cerrada, y lo hace, no sólo en las páginas de su libro, sino también con el apoyo a la insurgencia en las calles, como hemos visto, metido en barricadas, manifestaciones, diálogos con estudiantes y obreros:

en un París en el que de inmediato Cortázar se implicará y subirá a escena atrapado en las barricadas anti-gaullistas y en los gases lacrimógenos de la policía, en el golpeteo de los adoquines contra los furgones de la emblemática CRS en el

¹²⁶⁵ Cortázar, *Cartas* (2000), vol. II, p. 1249.

¹²⁶⁶ Ídem.

¹²⁶⁷ Goloboff (1998), p. 189.

¹²⁶⁸ Ídem.

¹²⁶⁹ Ídem. De hecho, una de las frases que Cortázar transcribe de los muros parisinos es sumamente explícita al respecto: “¡Abajo el realismo socialista! ¡Viva el surrealismo!”. Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 105.

¹²⁷⁰ Goloboff (1998), p. 189.

Barrio Latino, y en la toma romántica de la Sorbona por los estudiantes al grito de “prohibido prohibir” o “vive el presente”¹²⁷¹.

Muchos autores sostienen que Cortázar estuvo presente en la ocupación de la Casa de Argentina: “Cuando los estudiantes rioplatenses ocuparon la casa de la Argentina en la ciudad universitaria de París, Cortázar estuvo con ellos”¹²⁷², asegura Shafer en su libro *Los puentes de Cortázar* (1996).

Por su parte, Goloboff afirma que Cortázar “se incorpora fervientemente al movimiento y, con un grupo de argentinos, toma, en un acto no menos simbólico que el resto de los actos de ese entonces, el pabellón de la Casa Argentina en la Ciudad Universitaria”¹²⁷³.

Tal vez por actuaciones como esta, en una carta escrita a Graciela de Sola en 1971, Cortázar confesaría: “mi situación en Francia, después de mayo del 68 y otras cosas, me obliga a pedir la naturalización para hacer frente a contingencias que podrían ser graves”¹²⁷⁴.

Por otro lado, en cuanto a la participación creativa, el escritor Carlos Fuentes nos ofrece, en su libro *Los 68*, el siguiente dato:

En el mismo lugar donde comienza *Rayuela*, en el pasaje que conduce de la Rue de Seine al Quai de Conti, donde Oliveira buscaba a la Maga, hay ahora un cartel en azul y negro con un dibujo en blancos punzantes de Julio Silva y un texto de Julio Cortázar: “Ustedes son las guerrillas contra la muerte climatizada que quieren vendernos con el nombre de porvenir”¹²⁷⁵.

Tomás Eloy Martínez, amigo de Cortázar, recuerda así los últimos días de mayo en París y su encuentro con el escritor:

La efervescencia de los disturbios estudiantiles y de las huelgas de la fábrica Renault seguía tan viva como el polen de la primavera. Los cercos de hierro alrededor de los castaños, en el boulevard Saint-Germain, estaban arrancados o torcidos; en algunas calles aún se veían los adoquines levantados, y los estudiantes seguían predicando su odio contra Charles de Gaulle y el primer ministro Georges Pompidou en las incendiarias tertulias de los cafés. [...] Anoté los grafiti que más me impresionaron y, cuando me crucé por casualidad en la rue Jacob con Julio Cortázar, vi que él también los había registrado en una libreta. [...] Cortázar tenía una cita con unos amigos en el café Deux Magots y lo acompañé hasta allí. Cinco años antes, cuando lo conocí, su obsesión eran las utopías individuales y las rarezas que sucedían en los márgenes de la realidad. Ahora no: lo desvelaban las utopías colectivas, la fe en un mundo regido por la justicia y la igualdad entre los seres humanos. “El futuro

¹²⁷¹ Herráez (2011), p. 249.

¹²⁷² Shafer, op. cit., p. 155.

¹²⁷³ Goloboff (1998), p. 189.

¹²⁷⁴ Cortázar, *Cartas* (2000), vol. III, p. 1469.

¹²⁷⁵ Fuentes (2005), p. 38.

está al alcance de la mano –me dijo–. Por fin empezamos a vivir en un estado de revolución permanente.”¹²⁷⁶

Este testimonio muestra claramente la transformación del concepto de compromiso de Cortázar y la definición de su utopía como “revolución permanente” que se traduce en una situación de apertura y mutación continua, antropofanía lejana a lo quitinoso. En la misma línea, hemos de concederle gran relevancia a la observación de Vargas Llosa sobre el cambio que mayo del 68 produjo en el escritor:

A finales de los sesenta, Cortázar protagonizó una de esas transformaciones que, como lo diría él, sólo-ocurren-en-la-literatura. También en esto fue Julio un imprevisible cronopio. El cambio de Cortázar, el más extraordinario que me haya tocado ver nunca en ser alguno, una mutación que muchas veces se me ocurrió comparar con la que experimenta el narrador de *Axolotl*, ocurrió, según la versión oficial —que él mismo consagró— en el Mayo francés del 68. Se le vio entonces, en esos días tumultuosos, en las barricadas de París, repartiendo hojas volanderas de su invención, y confundido con los estudiantes que querían llevar “la imaginación al poder”. Tenía cincuenta y cuatro años. Los dieciséis que le faltaba vivir sería el escritor comprometido con el socialismo, el defensor de Cuba y Nicaragua, el firmante de manifestaciones y el habitué de congresos revolucionarios que fue hasta su muerte¹²⁷⁷.

En efecto, Cortázar procederá, en ese clímax de su proceso existencial, marcado por el convulso mes de mayo del 68, a la tercera ósmosis, la que determinará el giro definitivo en su literatura y en su vida.

IV.3.3.2. *Noticias del mes de Mayo: el poetismo está en las calles*

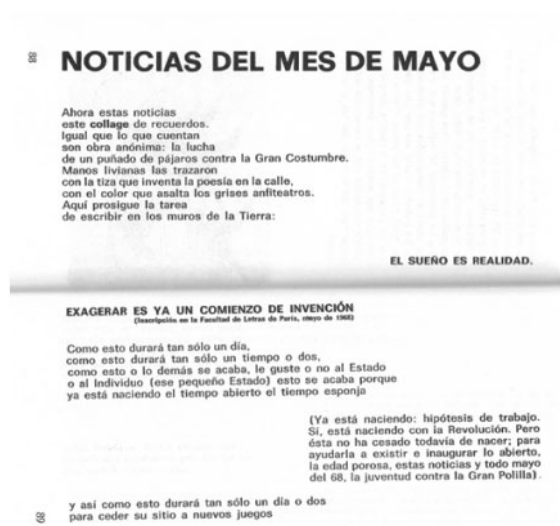
IV. 3.3.2.1. “De la mano del sueño a la vigilia”

El apartado de *Último round* dedicado a Mayo del 68, “Noticias del mes de Mayo”, ocupa 32 páginas (de la 88 a la 120) del tomo I, o 16 páginas del piso de arriba en la edición guillotizada (de la 46 a la 62). Comienza definiéndose como un “*collage* de recuerdos”¹²⁷⁸ a los que sigue una afirmación rotunda en forma de grafiti: “el sueño es la realidad”. El apartado alterna una mayoría de textos horizontales con algunos colocados en vertical, y no sigue un orden determinado:

¹²⁷⁶ Martínez Tomás Eloy. “Tres historias de Mayo”, *La Nación* (1998). Vid. bibliografía.

¹²⁷⁷ Prólogo de Mario Vargas Llosa a los *Cuentos completos* de Cortázar, vol. II. Madrid: Alfaguara, 1998, p. 21.

¹²⁷⁸ Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 88.



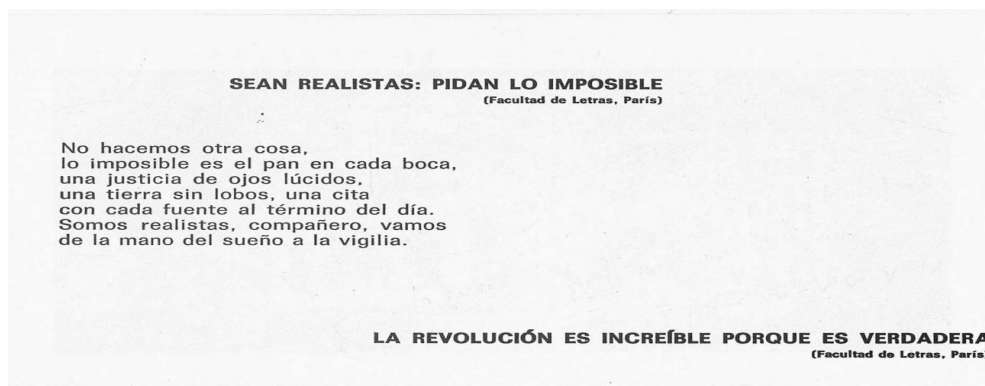
Cortázar intercala frases escritas por los estudiantes en los muros de la Sorbona y Nanterre, con textos y poemas de su pluma, inspirados por dichas frases, pero, antes de que el lector se aventure a leerlos, por si fuera uno de esos “malos entendedores”, le aclara que “este collage de recuerdos, igual que lo que cuentan, son obra anónima: la lucha de un puñado de pájaros contra la Gran Costumbre”¹²⁷⁹.

Así pues, Cortázar, ya no como escritor, sino como hombre desligado de cualquier papel que pudieran adjudicarle, desnudo de cualquier

máscara, se une, por lógica identificación, al vuelo libre de ese puñado de pájaros que planean sobre el hormigón, y glosa la petición de lo imposible con su poesía, tejiendo con los jóvenes ese nuevo código que desteje el anterior:

“Somos realistas, compañero, vamos de la mano del sueño a la vigilia”¹²⁸⁰, afirma Cortázar, reiterando así la *coincidentia oppositorum* latente en las frases de los estudiantes. La imaginación es el arma porque, como ya dijera Cortázar en *Rayuela*, “nuestra verdad posible tiene que ser invención”¹²⁸¹. Y lo es desde la llamada surrealista que concibe el deseo como único resorte del mundo y el único rigor que el hombre debe conocer.

El autor de estas afirmaciones, Breton, también había escrito, en su primer Manifiesto del Surrealismo (1924) que quizá estuviera próximo el momento en que la imaginación



¹²⁷⁹ Ídem.

¹²⁸⁰ *Ibíd.* p. 98.

¹²⁸¹ Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 439.

volvería a ejercer los derechos que le corresponden, al igual que la poesía: “¡Se acercan tiempos en los que la poesía decretará la muerte del dinero, y ella sola romperá el pan del cielo para la tierra!”¹²⁸². Varias décadas después, el vaticinio parecía cumplirse en las calles de París.

El grafiti “Mis deseos son la realidad”, escrito en un muro de Nanterre, inspira este significativo poema de Cortázar:

Es el tiempo de arrase, la batida
 contra el falso Museo de la Especie
 aquí están las noticias
 Mayo 68, Mayo 68
 el poema del día, la efímera bengala recurrente
 ardiendo en Francia y Alemania
 en Río, en Buenos Aires, en Lima y en Santiago
 los estudiantes al asalto
 en Praga y en Milán, en Zurich y en Marsella
 los estudiantes llenos de palomas de pólvora
 los estudiantes que alzan con sus manos desnudas
 los pavimentos de cemento y estadística
 para apedrear la Gran Costumbre
 y en la ordenada cibernética
 abrir de par en par ventanas como senos¹²⁸³.

La frase de Lenin, que figura, a modo de entradilla mínima, en la portada del segundo tomo de *Último round*: “hay que soñar, pero a condición de creer seriamente en nuestro sueño, de examinar con atención la vida real, de confrontar nuestras observaciones con nuestro sueño, de realizar escrupulosamente nuestra fantasía”, podría servir como cabecera del siguiente poema-homenaje a mayo del 68¹²⁸⁴:

Sí, nuestros sueños
 una vez más los sueños golpeando como ramas de tormenta
 en las ventanas ciegas
 una vez más los sueños
 la certidumbre de que Mayo
 puso en el vientre de la noche
 un semen de canción de antorcha la llamada
 tierna y salvaje del amor que mira hacia lo lejos
 para inventar el alba el horizonte.

DURMIENDO SE TRABAJA MEJOR: FORMEN COMITÉS DE SUEÑOS
 (Sorbona)

¹²⁸² Bretón, André. *Manifiestos del surrealismo* (1924, 1930, 1946). Madrid: Visor, 2002, p. 27.

¹²⁸³ (Poema reproducido sic.). Cortázar, “Noticias del mes de Mayo”. *Último round* (2006), tomo I, p. 91.

¹²⁸⁴ *Ibid.* p. 117.

Cada verso del poema cortazariano, hace referencia al hombre nuevo que deberá nacer de esa simiente surgida en el fuego regenerador. Cortázar no habla en singular, habla desde la pluralidad de la utopía colectiva, lejos del nihilismo del Oliveira rayueliano, *flâneur* de un laberinto contra el que no parecía haber más que una pista al final del recorrido: la posibilidad del amoricidio frente al suicidio.

Ahora, Cortázar habla desde ese amoricidio. Su llamada a soñar para despertar, en el apartado de mayo, se completa con otro de los poemas del libro, titulado, significativamente, “El sueño”:

El sueño, esa nieve dulce
que besa el rostro, lo roe hasta encontrar
debajo, sostenido por hilos musicales,
el otro que despierta.¹²⁸⁵

Ese otro, el ser realmente libre, el reclamo de plenitud de ser, no entiende la irrealidad del absurdo real. Por ello, el poema de Cortázar, en la imagen de la página anterior, que comienza con el verso “Sí, nuestros sueños”, viene glosado por una significativa cita de Aragon, extraída de un muro de París: “Et qu’opposer sinon nos songes au pas triomphant du mensonge”¹²⁸⁶.

A este respecto, encontramos un interesante párrafo en el ensayo de Cortázar, “El hombre de hoy y el hombre nuevo”, incluido en su *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*:

la auténtica realidad es mucho más que el contexto sociohistórico y político, la realidad soy yo y setecientos millones de chinos, un dentista peruano y toda la población latinoamericana, Óscar Collazos y Australia, es decir, el hombre y los hombres, cada hombre y todos los hombres, el hombre agonista, el hombre en la espiral histórica, el homo sapiens y el homo faber y el homo ludens, el erotismo y la responsabilidad social, el trabajo fecundo y el ocio fecundo; y por eso una literatura que merezca su nombre es aquella que incide en el hombre desde todo los ángulos [...] que lo exalta, lo incita, lo cambia, lo justifica, lo saca de sus casillas, lo hace más realidad, más hombre, como Homero hizo más reales, más hombres, a los griegos¹²⁸⁷.

Cortázar nos dice que, para realizar la utopía del hombre nuevo, hace falta, en efecto, “creer seriamente en nuestro sueño”. Sirva como nítido ejemplo el ensayo “De cómo la realidad está en los sueños”, escrito en 1979, en el que Cortázar defiende el sueño de una unión latinoamericana basada en la comprensión que sustituiría al atrincheramiento “en fronteras belicosas y en slogans chovinistas”¹²⁸⁸.

¹²⁸⁵ Cortázar, *Último round* (2006), tomo II, p. 54.

¹²⁸⁶ *Ibíd.*, “Noticias del mes de Mayo”, tomo I, p. 117.

¹²⁸⁷ Cortázar, *Obra crítica / VI* (2006), p. 415.

¹²⁸⁸ (sic.) *Ibíd.*, p. 625.

Asegura que prefiere ser recordado como “utopista ingenuo” antes que como “uno de los precursores de un infierno fascista y tecnológico”¹²⁸⁹. A lo que añade: “siempre habrá alguien allá para recomenzar el camino hacia la realidad final del sueño”¹²⁹⁰. Finalmente, afirma:

como Martin Luther King, no vacilo en decir: soñé un sueño y tampoco vacilo en contarlo como acabo de hacerlo. Es simple y definitivo: creo en mi sueño. Creo que mi sueño será una realidad. Creo que el sueño de Simón Bolívar es históricamente mucho más real (por justo, por inteligente, por lógico, por útil, por cómodo, por práctico) que la falsa compartimentación de nuestro ajedrez de suicidas¹²⁹¹.

El sueño, nos dice Cortázar, es mucho más real que una realidad que se ha convertido en absurdo juego: “¿realidad esta pesadilla irreal, esta danza de idiotas al borde del abismo?”¹²⁹², le pregunta a su amigo Retamar desde *Último round*. Porque, en su opinión, la sociedad admite y potencia un juego mecánico, “diabólico”¹²⁹³, en cuanto que se perpetúa en su falta de sentido y de trascendencia, al igual que las escenas de la estación de Howrah en Calcuta, donde “usted ha entrado en el infierno por nada más que cinco rupias”¹²⁹⁴, y puede corroborar que

el infierno es ese lugar donde las vociferaciones y los juegos y los llantos suceden como si no sucedieran, no es algo que se cumpla en el tiempo, es una recurrencia infinita, la Howrah Station en Calcuta cualquier día de cualquier mes de cualquier año en que usted tenga ganas de ir a verla, es ahora mientras usted lee esto, ahora y aquí, esto que ocurre y que usted, es decir, yo, hemos visto. Algo verdaderamente pintoresco, inolvidable. Vale la pena, le digo.¹²⁹⁵

Este párrafo del texto “Turismo aconsejable”, de *Último round*, además de marcar las distancias con “Vuelta al día en el tercer mundo” –menos ácido y más neutral, primeros apuntes de una crítica y una utopía en desarrollo– nos da una idea de qué es para él ese “infierno de los desposeídos”, esa realidad que carece de sentido. Y la única forma de crear una fisura en el infierno de hormigón es creer que ello puede ser posible, porque “la revolución es también, en el plano histórico, una especie de apuesta a lo imposible, como lo demostraron de sobra los guerrilleros de Sierra Maestra”¹²⁹⁶.

¹²⁸⁹ *Ibíd.* p. 626.

¹²⁹⁰ *Ídem.*

¹²⁹¹ *Ídem.*

¹²⁹² Cortázar, *Último round* (2006), tomo II, p. 266.

¹²⁹³ Cortázar utiliza el adjetivo “diabólico” para denunciar las máscaras que ocultan un proceso mecánico de vampirización. Cortázar, *Papeles inesperados* (2010), p. 227.

¹²⁹⁴ Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 140.

¹²⁹⁵ *Ibíd.* p. 146.

¹²⁹⁶ *Literatura en la revolución y revolución en la literatura.* Cortázar, *Obra crítica / VI* (2006), p. 420.

En la Facultad de Letras de París, Cortázar recoge, para su *collage* del mes de mayo, los grafitis “La ortografía es una mandarina”¹²⁹⁷, y “Estamos tranquilos: 2 más 2 ya no son 4”¹²⁹⁸, que lindan directamente con su texto, del mismo libro, “Casi nadie va a sacarlo de sus casillas”, en el que ironiza al respecto de las seguridades admitidas, de esa sospechosa falta de alternativa que viene a ser la realidad, como ya nos decía en *Rayuela*. Una revolución contra el sol que sale por el mismo lugar todos los días:

El caballo relincha, el perro ladra,
la suma de los ángulos de un triángulo
es igual a dos rectos, la sopa, la conciencia,
el alcauil, después del dos el tres, después
del hoy, mañana, casi nadie lo sacará de sus
casillas. Casi nadie ni nada, porque ¿cómo tomar
en serio esos latidos en que *el sueño es acceso*,
esas miradas de insoportable lucidez en un
tranvía, eso que ahora dice: Huye, pero al final, al
fin y al cabo, no era más que un gajo de naranja
reventado en la boca? ¿Cómo tomar en serio que
una puerta dé a la tristeza cuando el arquitecto la
abre al pasillo, que unos senos dibujen paralelos
sus jardines cuando es la hora de
ir a la oficina? Imposible negar las evidencias
dice el doctor y dice bien, inútil sacar de sus
casillas al honesto almanaque, San Rulfo, Santa
Tecla, San Fermín, la Asunción, el caballo
relincha, el perro ladra, casi nadie le ofrece en
una esquina un pedacito suelto de bicicleta o
trompo, casi nunca es verano en pleno invierno
por razones de estricta pulimentada lógica¹²⁹⁹.

El sueño es el acceso para el poeta que, como veíamos en el capítulo primero, es “nadador entre dos aguas” y “antagonista de cualquier gueto”¹³⁰⁰, es decir, capaz de “asomarse a la locura sin estar loco”¹³⁰¹, para descubrir que hay otra locura, la verdaderamente peligrosa, la que reside “allí donde la razón va siendo cada vez más razonante y razonable, donde la conducta exterior no sólo no ofende a la ciudad sino que contribuye a exaltarla y enriquecerla”¹³⁰², y “basta mirar de cerca para descubrir la otra alienación, la que no sólo no transgrede las reglas del juego sino que incluso las estatuye y las aplica”¹³⁰³.

¹²⁹⁷ Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 95.

¹²⁹⁸ *Ibíd.* p. 114.

¹²⁹⁹ *Ibíd.* p. 150. (La cursiva es mía).

¹³⁰⁰ En “Estrictamente no profesional”. Cortázar, *Territorios* (1978), p. 93.

¹³⁰¹ *Ídem.*

¹³⁰² *Ibíd.* p. 94.

¹³⁰³ *Ídem.*

Cortázar concibe la ciudad, en este punto, como ese compuesto de convenciones que Oliveira trataba de destruir en *Rayuela*, el laberinto del tiempo bajo el cual —o más bien en el *entre*— late el incendio necesario, la otra ciudad (del hombre nuevo) sólo visible desde la mirada poética. El poeta se excentra para centrarse, descubre la otra ciudad en la ciudad; se asoma a la otra locura para llegar a la verdadera cordura.

IV.3.3.2.2. Excentración para llegar al centro

Se pregunta Cortázar si la locura no será, al fin y al cabo, un sueño fijado: “me dije que acaso la locura nacía de extrapolar un sueño de transgresión, un sueño que había invadido y desplazado la vigilia, como lo hace el delirio, como lo hace la esperanza, como lo hace el amor”¹³⁰⁴. El poeta ha de estar atento a estos detalles, pues en su dislocación es capaz de mantenerse en la zona axial, derribando máscaras¹³⁰⁵ en ambos extremos (cordura y locura), haciéndose preguntas.

Cuando Cortázar añade a su *collage* de mayo el grafiti “Hay un método en su locura”¹³⁰⁶, frase del Hamlet de Shakespeare, escrita en los muros de Nanterre, lo hace por razones que más tarde nos serían explicadas en su ensayo “Nuevo elogio de la locura”:

Polonio dice de Hamlet, ‘hay un método en su locura’. Tiene razón porque aplicando su método demencial Hamlet triunfa al fin; triunfa como un loco pero jamás un cuerdo hubiera echado abajo el sistema despótico que ahoga a Dinamarca [...] en esa locura hay un método y, para nosotros un ejemplo,. Inventemos en vez de aceptar los rótulos que nos pegan. Definámonos contra lo previsible, contra lo que se espera convencionalmente de nosotros¹³⁰⁷.

Sólo oponiendo la locura del sueño a la de la realidad insana se consigue una cordura real. El poeta no es un loco en el sentido científico, lo es en un sentido poético, es el camaleón que participa de la esencia de todas las cosas, el creador de paradojas, capaz de asomarse a la locura sin caer en ella, pero recogiendo todo lo que haya, en ese lado, de válido testimonio. Es el perseguidor de la verdadera realidad: “la realidad está en nosotros mismos siempre que hayamos querido buscarla más allá, detectores de intervalos fulgurantes, y que saltamos luego de vuelta hacia este lado, libres de la red, riendo en un viento de felicidad y de reconquista”¹³⁰⁸.

En ese “método” de la excentración para llegar al centro, reside la conjunción de opuestos: la “llamada tierna y salvaje del amor que mira hacia lo lejos para inventar el

¹³⁰⁴ *Ibid.* p. 100.

¹³⁰⁵ A este respecto, Cortázar afirma en su texto “El libro, instrumento espiritual”, que: “el intelectual se subleva contra el Libro en cuanto éste le denuncia como hacedor de máscaras, sucedáneos de una condición humana que él intuye y procura diferente”. *Teoría del túnel. Obra crítica / I* (1994), p. 57.

¹³⁰⁶ “Noticias del mes de Mayo”. Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 96.

¹³⁰⁷ Incluido en *Argentina: años de alambradas culturales*. Cortázar, *Obra crítica / VI* (2006), pp. 931-932.

¹³⁰⁸ “Estrictamente no profesional”. Cortázar, *Territorios* (1978), p. 104.

alba¹³⁰⁹, como decía el poema anteriormente citado, y que nos lleva de la mano del sueño a la vigilia. Recordemos, en este punto, la búsqueda surrealista del lugar donde se fusionan las contradicciones y la síntesis que, de este ideal, realiza Breton cuando asevera: “Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar. Esta es la conquista que pretendo”¹³¹⁰.

Es precisamente la fusión de características aparentemente opuestas lo que sitúa a los jóvenes estudiantes, autores de los grafitis que recoge Cortázar, en el lugar perfecto para actuar como poetas.

IV.3.3.2.3. Los jóvenes poetistas del 68

De un viajero así se habla, del que no cederá a itinerarios fijos o a prioridades estéticas, se habla del gato o del hombre que después de una ya larga estancia seguirá mirando con los ojos del primer día, y que sólo se valdrá de la memoria simplificante para reconocer los límites tras de los cuales se abre un nuevo juego aleatorio, un riesgo inevitable, el bar de monsieur Emile, o el mercado cubierto de la Gare de l'Est, cualquier casilla del damero donde el olor y las luces y las voces juegan un juego diferente¹³¹¹.

Este tipo de viajero que Cortázar inventaría para narrar la capital francesa en *Ritmos de una ciudad*, perseguidor del secreto París, sensible a juegos diferentes, capaz de mirar con ojos de niño en su cualidad de hombre nuevo, latía en aquellos días de mayo del 68 en el deseo poético de trascender la realidad y la palabra, expresado por los estudiantes en sus mensajes pintados en las paredes.

Cortázar recoge y poetiza estos mensajes siendo consciente de que, con ello, compone el mosaico, no sólo del espíritu de los jóvenes sino del suyo propio, se une con el unicornio para jugar un mismo juego, una batalla-túnel que volará en pedazos el laberinto, una batalla hacia el centro.

“Los jóvenes son mis mejores lectores, en toda América Latina y ahora en Francia y España. Son siempre los jóvenes, lo cual no significa que no haya gente adulta que me lea o me estime; no, no es eso. Pero con los jóvenes tengo un contacto increíble”¹³¹², le confiesa Cortázar a Caparrós en una de sus últimas entrevistas.

Podemos considerar que lo que hacía a estos jóvenes poder mirar, al igual que el viajero de Cortázar, con los ojos del primer día, lo que les hacía actantes privilegiados de la ilusión de la antropofanía cortazariana era lo mismo que hizo a su época memorable.

¹³⁰⁹ “Noticias del mes de Mayo”. Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 117.

¹³¹⁰ Breton (2002), p. 24.

¹³¹¹ Andrade y Cortázar, op. cit., p. 3.

¹³¹² Caparrós, Martín. “Entrevista a Julio Cortázar”, Revista Digital *Crítica de la Argentina* (1983).

Los años sesenta fueron una década de grandes cambios, caracterizada por la aceleración del éxodo rural, la Guerra Fría (que dividía el mundo en dos bloques), la carrera por las armas nucleares, la pérdida de hegemonía europea y la creciente cultura de masas en una sociedad de consumo cada vez más influida por los *mass media*, pero también por el rechazo que se produce hacia este modelo de vida condicionado que se refleja en las actitudes de una buena parte de los jóvenes y de los intelectuales, cada vez más partidarios de sistemas lejanos al capitalismo.

Badenes, en su estudio sobre mayo del 68, describe la escena francesa de los años sesenta como una situación de crisis en la que existían grandes diferencias económicas que se unían al factor de explotación de los trabajadores y al exceso de ventajas ofrecidas a la empresa privada, ya que “se trataba de transformar una nación todavía rural en una nación predominantemente urbana”¹³¹³, lo cual trajo numerosas protestas por parte de los trabajadores.

Tras el estancamiento de 1967 que produjo “cierta regresión económica y el aumento del paro”¹³¹⁴, las protestas se intensificaron: los jóvenes tenían muchas dificultades para acceder a puestos de trabajo fuera del ámbito de las fábricas de provincias donde “eran explotados y malpagados”¹³¹⁵, proliferaba la construcción de ciudades dormitorio donde “reinaba el tedio” y en las que vivían los “jóvenes obreros desarraigados”¹³¹⁶.

A ello se añadía el hecho de que, entre los años 1948 y 1968, se había producido “el fin ineludible del imperio colonial francés”¹³¹⁷ que tuvo lugar en cuatro episodios principales: la guerra de indochina, la insurrección de los Malgaches, la intervención en Suez y la guerra de Argelia. Estos conflictos armados favorecieron la reactivación del socialismo y de movimientos más radicales de izquierdas como contestación a una violencia que juzgaban innecesaria.

Los despidos masivos, los salarios desiguales, el rechazo de la negociación con los obreros, el despido de delegados sindicales, y las duras condiciones laborales, movilizaron a los trabajadores que, en algunas localidades francesas, como Lyon o Besançon empezaron a ocupar las fábricas. Estos incidentes serían la antesala del conflicto de mayo¹³¹⁸.

Por primera vez, son cuestionados, no sólo en Francia sino en el contexto internacional, los sistemas de dominio colonial europeos y estadounidenses sobre los territorios coloniales o recientemente independizados de África, Asia y América Latina. El sentimiento antiimperialista se materializa en el triunfo de la Revolución Cubana y el auge de movimientos guerrilleros izquierdistas en Latinoamérica, pero se define con la guerra de Vietnam que remueve al mundo y pone de relieve injusticias sociales como la brecha

¹³¹³ Badenes, Patricia. *La estética en las barricadas: Mayo del 68 y la creación artística*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2006, p. 44.

¹³¹⁴ *Ibíd.* p. 45.

¹³¹⁵ *Ídem.*

¹³¹⁶ *Ibíd.* p. 46.

¹³¹⁷ *Ídem.*

¹³¹⁸ *Ibíd.* p. 51.

existente entre los ricos y los pobres (estos últimos eran enviados de forma masiva a la guerra, mientras que gran parte de los jóvenes de clase alta se libraban de ir). Por otro lado, los movimientos pro derechos humanos y los de liberación en sus diversas instancias (feministas, raciales, sexuales, etc.) eran continuos.

No vamos a centrarnos en el complejo análisis de esta época, pues no es el objeto de este trabajo, pero sí realizaremos un breve resumen destinado, únicamente, a aclarar algunos puntos sobre la cualidad poetista de la juventud del 68.

a) Hacia el nuevo mundo: combate contra lo establecido:

En 1947, Cortázar escribía en su *Teoría del Túnel*:

El lenguaje de las letras ha incurrido en hipocresía al pretender estéticamente modalidades no estéticas del hombre; no sólo parcelaba el ámbito total de lo humano sino que llegaba a deformar lo informulable para fingir que lo formulaba; no sólo empobrecía el reino sino que vanidosamente mostraba falsos fragmentos que reemplazaban, fingiendo serlo, a aquello irremisiblemente dentro de su ámbito expresivo¹³¹⁹.

La realidad de los años sesenta, en vertiginoso cambio, creará un giro social y cultural en este mismo sentido, el de hacer saltar por los aires estructuras caducas que “han incurrido en hipocresía”, para restituir las por algo más verdadero que apunta a lo axial, como después veremos en el apartado “Excavando el túnel”.

Las protagonistas de este giro van a ser, ante todo, las minorías intelectuales y las generaciones de jóvenes estudiantes que “se inclinarán”, como hace el escritor nuevo (el hombre nuevo) de Cortázar, ante esos hombres del pasado que en su obra “hicieron asomar proféticamente la conciencia del hombre total”¹³²⁰, aquel que sólo conviene en órdenes estéticos “cuando los halla coincidentes con su libre impulso”¹³²¹.

La semilla de este movimiento podría rastrearse en la cultura *beatnik*¹³²², cuya reivindicación, resumible en la “petición de autenticidad total del hombre” de *Rayuela*, se manifiesta con la ebullición del existencialismo en Francia, donde se hicieron célebres los cafés parisinos de ambiente bohemio (*Deux magots*, *De Flore*, etc.). La idea de que renunciar a la libertad era dejar de existir, la angustia como revulsivo o la soledad ontológica,

¹³¹⁹ “Teoría del túnel”. Cortázar, *Teoría del túnel*. En *Obra crítica / I* (1994), p. 63.

¹³²⁰ *Ibid.* p. 62.

¹³²¹ *Ídem.*

¹³²² Para Badenes: “La *Beat Generation* fue la continuadora de la Generación Perdida de la primera postguerra mundial y un antecedente del movimiento hippy”. (op. cit., p. 40).

se traducían en imágenes literarias como la del hombre atormentado, extranjero en su propio entorno¹³²³.

Al mismo tiempo, el “cadáver exquisito” del surrealismo renace con gran fuerza y su silueta se define en la pulsión escópica, la subversión de reglas o la provocación moral, visibles, por ofrecer sólo algunos ejemplos, en las creaciones de artistas como Allain Robbe-Grillet, o Jean Genet (que apoyaría con entusiasmo, años después, el movimiento de mayo del 68). Los contenidos, a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, manifiestan una tendencia a provocar la sorpresa en el espectador y a hacerle reflexionar sobre su realidad, centrándose más en el análisis interior de los personajes que en las descripciones. En esta línea, el psicoanálisis y la creación onírica (de claro signo surrealista) pasan a un primer plano en el marco artístico.

El cuestionamiento de las convenciones tradicionales de la novela es, como observábamos en la *Teoría del túnel*, un proceso que muestra, desde su inicio, el influjo existencial unido al del surrealismo, y que se materializa en los movimientos *Nouveau Roman* –no en vano, fue Sartre quien acuñó el término “antinovela”– y la *Nouvelle Vague* (en el mundo del cine) que habían comenzado a finales de los años cincuenta con la idea de romper con los cánones tradicionales burgueses del realismo-naturalismo romántico y construir estructuras distintas. No olvidemos que, para Cortázar, la actitud del escritor del siglo XX es de “irreverente despreocupación”¹³²⁴ hacia las formas exteriores de creación literaria.

En todos los campos, el fondo parece revelarse contra la forma. Y en esta línea, surgirá, también, algún tiempo después, en el seno cultural de París, lo que Cortázar denomina una “América Latina no oficial”. Es decir, el movimiento, hasta ahora en la sombra, que muchos de los latinoamericanos residentes en París habían iniciado para dar a conocer la verdad de lo que sucedía en sus países, surgirá con fuerza como una rebelión contra la idea preconcebida de Suramérica exportada por el régimen militar. En palabras de Cortázar, de pronto:

hay un grupo de locos que se cansan de tanto conejo en la galera de copa, y el resultado es que estos locos se ponen a trabajar, se rascan los bolsillos [...] y finalmente en una vasta sala de la Ciudad Universitaria de París crece como un hongo incontenible una manifestación audiovisual mechada de mesas redondas, películas, músicas y teatro, que se han propuesto mostrar a los franceses y a todos cuantos vengan lo que es realmente América Latina sin los brujos de levita y los folletos de turismo¹³²⁵.

Esta iniciativa en la que Cortázar “anduvo más o menos mezclado”¹³²⁶, pretendía “desenmascarar un mundo falsificado por las agencias de prensa imperialistas y las re-

¹³²³ Un buen ejemplo de ello es la novela *El extranjero* de Camus –de temática semejante a *La náusea* de Sartre–, que cobró, en los sesenta, más importancia y popularidad que en su año de publicación.

¹³²⁴ Cortázar, “El conformista y el rebelde”. *Teoría del túnel*. Cortázar, *Obra crítica / I* (1994), p. 46.

¹³²⁵ “La América latina no oficial” (1970). Cortázar, *Obra crítica / VI* (2006), p. 392.

¹³²⁶ Ídem.

Artículo cuarto de la Carta de la Convención Nacional de las Universidades Francesas, mayo del 68:

Los trabajadores manuales y los trabajadores intelectuales denuncian conjuntamente la explotación capitalista. No existe un lugar privilegiado para esta lucha: hay que declararla y organizarla dondequiera que se ejerza la presión en sus múltiples formas.

Así, la brecha abierta en la falsa conciencia puede servir de punto de apoyo (en el sentido que le daba Arquímedes) para la emancipación. Ello ocurrirá en un sector infinitamente pequeño, es evidente, pero de la proliferación de esos sectores, por pequeños que sean, depende la posibilidad de una transformación del mundo.

Marcuse

Justamente lo que nosotros hemos empezado a abrir es esa brecha en la falsa conciencia... Y justamente por eso los críticos «de izquierda» del sistema, la prensa llamada liberal, han tomado abiertamente partido contra nosotros. Comprenden el peligro — que puede ser mortal — que va a correr el sistema capitalista en decadencia si conseguimos despertar, mediante una dialéctica cada vez más eficaz de la clarificación y de la acción, la espontaneidad que los partidos han sofocado en las masas asalariadas.

Rudi Dutschke

101

presentaciones diplomáticas, y poner al público frente a un puñado de duras y necesarias verdades¹³²⁷. Cortázar podría haberse inspirado, en buena parte, en la labor de estos latinoamericanos mezclados con franceses y residentes en París, para escribir *Libro de Manuel*.

Volviendo a mayo, las teorías de filósofos como Marcuse o Sartre se adhirieron a las consignas del movimiento. Así lo muestran los textos del filósofo Marcuse y del sociólogo marxista, y en aquel entonces líder estudiantil, Rudi Dutschke (el segundo refrendando el primero) que Cortázar añade a su parte de mayo del 68¹³²⁸:

La teoría del posible advenimiento de un universo plano y un hombre vacío, moldeado por el sistema para ser una de las piezas de un engranaje, cobraba

cada vez más entidad para los intelectuales de los sesenta, y es desarrollada por el filósofo Herbert Marcuse en su libro *El hombre unidimensional* (publicado en Francia en 1964 y reeditado en 1968) que criticaba los rasgos totalitarios escondidos bajo la apariencia de democracia en la sociedad de consumo.

Este libro tuvo un notable influjo sobre la juventud, al igual que otras publicaciones de contenido crítico hacia la realidad social, o de tendencias marxistas, editadas en los sesenta¹³²⁹ (si bien, obviamente, no fueron la causa directa de la revolución).

El filósofo Sartre, que apoyaría firmemente la revolución de mayo¹³³⁰, había publicado, en 1960, su *Crítica de la razón dialéctica*, que enfatizaba la necesidad de romper la serialidad; Raoul Vaneigem, filósofo y escritor que formó parte durante un tiempo de la Internacional Situacionista, publicó su *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* en 1967; Guy Debord, filósofo fundador del citado movimiento, denunciaba la alienación

¹³²⁷ *Ibíd.* p. 394.

¹³²⁸ Ambos textos en: “Noticias del mes de Mayo”. Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 101.

¹³²⁹ Como afirma Badenes, a mediados de los sesenta, “numerosas obras literarias eran un claro reflejo de la decadencia del momento y anticipaban algunos aspectos que posteriormente se desarrollarían durante la crisis de mayo” (op. cit., p. 142).

¹³³⁰ Tal fue el apoyo de Sartre al movimiento (en forma de conferencias en el Odéon ocupado, charlas, o entrevistas con los líderes estudiantiles) que llegó a afirmar, en Radio Luxemburgo, el once de mayo de 1968, que “la única relación que los estudiantes pueden tener con esta Universidad es destruirla y para destruirla sólo hay una solución: salir a la calle”.

en *La sociedad del espectáculo*, también de 1967, y “considerado como el libro precursor de mayo del 68”¹³³¹.

Los sociólogos Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron habían publicado, en 1965, *Les étudiants et leurs études*: una aguda crítica al sistema educativo francés y sus mecanismos de reproducción social que mantenían a las élites en el poder, generación tras generación. Y en el libro *Operette*, de Gombrowicz (1966), recuerda Badenes, “todas las ideas principales del movimiento están presentes: el rechazo de los valores de una sociedad anticuada, la crítica del estalinismo, el nuevo sentido que la juventud impondría en la historia, etc.”¹³³².

Así, la literatura propiciaba la reflexión crítica y se organizaban continuos debates sobre su papel en la sociedad, la naturaleza del hecho literario, etc.

A este respecto, Cortázar ratifica su compromiso como escritor manteniendo una actitud crítica que le llevará a escribir, en 1969, su célebre *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, donde afirma que “el aporte de una gran literatura es fundamental para que una revolución pase de sus etapas previas y de su triunfo material a la revolución total y profunda en todos los planos de la materia y de la psique”¹³³³. Si bien, esto no debe ir en detrimento del escritor creativo:

el desacuerdo empieza cuando la propugnación se detiene ahí, en el famoso contexto sociocultural y político, y todo lo demás, la realidad imaginaria y multiforme, es cuestionada en nombre de un deber que nadie niega entre nosotros pero que no agota ni mucho menos el campo legítimo y necesario de una literatura que merezca ese nombre¹³³⁴.

La obra no debe someterse a “las necesidades inmediatas”, recordemos que “la creación más audaz se vuelve acto revolucionario en la medida en que se adelanta siempre y por definición al presente y va hacia el hombre nuevo”¹³³⁵, sin embargo, en este terreno, la literatura debe ser siempre un avance en la realidad, un avance túnel que dinamitará la estructura anquilosada y creará una nueva:

en América Latina el intelectual revolucionario no es todavía lo bastante revolucionario en el sentido preciso que acabo de dar a la noción de creación. Hay que ir mucho más lejos todavía en las búsquedas, en las experiencias, en las aventuras, en los combates con el lenguaje y las estructuras narrativas. Porque nuestro lenguaje revolucionario, tanto el de los discursos y la prensa como el de la literatura, está todavía lleno de cadáveres podridos de un orden social caduco. Seguimos hablando de hoy y de mañana con la lengua de ayer. Hay que crear la lengua de la revolución, hay que batallar contra las formas lingüísticas y estéticas

¹³³¹ Badenes, op. cit. p. 131.

¹³³² *Ibíd.* p. 142.

¹³³³ Cortázar, *Obra crítica* / VI (2006), p. 417.

¹³³⁴ *Ídem.*

¹³³⁵ *Viaje alrededor de una mesa.* Cortázar, *Obra crítica* / VI (2006), p. 428.

que impiden a las nuevas generaciones captar en toda su fuerza y su belleza esa tentativa global para crear una América Latina enteramente nueva desde las raíces hasta la última hoja¹³³⁶.

Este texto, que forma parte de *Viaje alrededor de una mesa* (1970) se encuadra en la misma línea de cuestionamiento, transformación y desarrollo de la perspectiva crítica que tenía lugar a finales de los sesenta.

La necesidad de ruptura y de búsqueda, en la línea de la *Teoría del túnel*, se manifiesta en este resurgimiento de las utopías, fuera y dentro de las aulas, y en la relevancia que cobran los modelos de otros sistemas políticos. Los jóvenes tienen la misma ilusión que el escritor rebelde de Cortázar: “la esperanza de construir con órdenes humanos, una sociedad, una ‘ciudad del sol’, que concilie la libertad con la comunidad”¹³³⁷.

La rebeldía se hace visible al mismo tiempo, en la música juvenil que, a finales de los sesenta, adquirirá gran importancia por la profundidad y rebeldía de sus letras —ya no son simples baladas, sino críticas al estilo de vida impuesto por el mercado de consumo— y su influencia en los jóvenes. Asimismo, la estética y la puesta en escena de los ídolos musicales de la época son muy diferentes a los de las generaciones anteriores y suponen un desafío a las estructuras de poder¹³³⁸.

Recordemos que Cortázar detectaba una relación entre estas revoluciones musicales: “sublevaciones privadas, de grupo, de banda”¹³³⁹ y su libro *Rayuela*. El grito de rebeldía juvenil que comenzaba a extenderse en aquellos primeros años sesenta delataba para Cortázar una firme tendencia al cambio que tenía mucho que ver con la búsqueda de Oliveira: “Para mí todo eso configura un sistema de signos que tiene alguna relación con *Rayuela*, en la medida en que este libro es un signo más, en otro plano, pero un signo más”¹³⁴⁰.

b) El redescubrimiento: una redefinición de la identidad

Las actitudes de algunos estudiantes que destacan por su rebeldía y liderazgo, como Daniel Cohn-Bendit, son modelos de esa misma tendencia perforadora que Cortázar propusiera, ya lo hemos visto en capítulos anteriores, en sus reflexiones sobre el conformista y el rebelde. No en vano, la cita de Cohn-Bendit, incluida por Cortázar en su parte de

¹³³⁶ Ídem.

¹³³⁷ “Vocación y recurso”. *Teoría del túnel*. Cortázar, *Obra crítica / I* (1994), p. 53.

¹³³⁸ La importancia que cobró la música (especialmente el pop y el rock) de los sesenta, manifiesta, en opinión de Badenes, que ésta era la “expresión de una nueva forma de vida caracterizada por el inconformismo”. (op. cit., p. 41). En este sentido, un ejemplo concreto puede ser el de la célebre frase de John Lennon en un concierto, en 1963, ante la reina de Inglaterra: “Los que ocupan los lugares menos caros pueden aplaudir, los demás sólo agiten sus joyas”, pues muestran un humor crítico semejante al de los grafitis de la Sorbona.

¹³³⁹ Cortázar, *Rayuela* (1991), pp. 708-709.

¹³⁴⁰ *Ibid.* p. 709.

noticias del 68, impele a la restitución desde una pulsión poetista: “hay que abandonar la teoría de la ‘vanguardia dirigente’ para adoptar la más simple y honrada de la minoría actuante que desempeña el papel de un fermento permanente, que impulsa a la acción sin pretender dirigirla”.¹³⁴¹

Recordemos también que el hombre nuevo, el poetista del que nos habla Cortázar en su *Teoría del túnel* tiene

conciencia clara de que debe elegir antes de aceptar, que la tradición literaria, social o religiosa no pueden ser libertad si se las acepta y continúa pasivamente, *lampadofóricamente*. De hombres tales testimonian muchos momentos de la literatura, y el escritor contemporáneo observa sagazmente que en todos los casos su actitud de libertad se ha visto probada por alguna manera de agresión contra las formas mismas de lo literario¹³⁴².

El poetista sabe que su libertad como hombre “sólo alcanza plenitud dentro de formas que la contienen adecuadamente porque de ella misma nacen por un acto libre”¹³⁴³.

Podemos reconocer un ejemplo de estos preceptos poetistas de la *Teoría del túnel* en las ideas expresadas por Cohn-Bendit, que representan las de sus compañeros estudiantes. Así, en un diálogo con Sartre registrado en el libro *La imaginación al poder*, Cohn-Bendit afirma: “la única oportunidad del movimiento es justamente ese desorden que permita a la gente hablar libremente y que pueda desembocar, por fin, en cierta forma de organización”¹³⁴⁴ (excentración para llegar al centro); “volvamos a poner en marcha la Universidad sobre bases completamente nuevas”¹³⁴⁵, (regeneración); lo importante es “lanzar una experiencia de ruptura completa con esta sociedad, una experiencia que no sea duradera pero que deje entrever una posibilidad [...] creemos que puede haber momentos de ruptura en la cohesión del sistema y que pueden aprovecharse para abrir brechas”¹³⁴⁶, (destrucción para la posterior construcción, intersticio).

Al mismo tiempo, estas afirmaciones se hallan muy en consonancia con algunas de las pintadas en las paredes, como la cita de Bakunin en la Sorbona: “La pasión de la destrucción es una alegría creadora!”¹³⁴⁷, que parece sacada de la *Teoría del túnel*.

A lo largo de la década de los sesenta y especialmente a finales, la juventud toma conciencia de su propio poder. Es decir, que la juventud empieza a constituirse en actor

¹³⁴¹ Cortázar, “Noticias del mes de Mayo”. *Último round* (2006), tomo I, p. 115.

¹³⁴² Cortázar, “Teoría del túnel”. *Teoría del túnel. Obra crítica / I* (1994), p. 63.

¹³⁴³ Ídem.

¹³⁴⁴ Cohn-Bendit, Daniel. *La imaginación al poder. París, Mayo 1968*. Buenos Aires: Argonauta, 2008, p. 57.

¹³⁴⁵ *Ibíd.* p. 60.

¹³⁴⁶ *Ibíd.* p. 61.

¹³⁴⁷ *Ibíd.* p. 96.

social reconocido y diferenciado de las demás generaciones¹³⁴⁸, y esto se refleja especialmente en los jóvenes que en aquel momento tenían acceso directo a la cultura a través de la universidad, esa minoría actuante a la que Badenes define como “marcada por graves conflictos de los años treinta y cuarenta, por las revoluciones coloniales, por la crisis del estalinismo, por las transformaciones y la radicalización del sector capitalista y por un creciente deseo de contestación cultural”¹³⁴⁹. Los jóvenes parecen haber seguido, en el terreno social, literario, cultural, el mismo proceso que el poeta de Cortázar, que

ve actuar en el lenguaje todo un sistema de formas a priori, condicionando la situación original y desoriginalizándola. Lo que el kantismo postula en el entendimiento humano nuestro escritor lo traslada esperanzadamente al orden verbal; esperanzadamente porque se libera un poco de esa carga. Se presume capaz de trascender limitaciones sólo impuestas por un uso imperfecto, tradicional, deformante, de las facultades intelectuales y sensibles creadoras del lenguaje¹³⁵⁰.

Del mismo modo, los jóvenes que ocupan los pabellones de sus universidades al principio del movimiento, tratan de acceder a otro orden más humano trascendiendo las limitaciones, es decir, actuando igual que el lenguaje poético que será su arma en las paredes de la ciudad y que trasciende la palabra, perfora todo obstáculo para la realización plena.

“Cabe a nuestra cultura echar abajo, con el lenguaje ‘literario’, el cristal esmerilado que nos veda la contemplación de la realidad”¹³⁵¹, señala Cortázar. Si alguna vez la juventud, como Oliveira, estuvo convencida de que había que tirarlo todo por la ventana, y después la ventana y nosotros con ella, fue en aquel momento final de una década en la que la actitud poeta se había abierto camino en forma de túnel, desde la búsqueda Oliveiriana y después, encontrando modelos de aplicación para este “poder ser”, que poco a poco iban definiendo una utopía colectiva.

Este movimiento, a su vez, se integraba en las ideas de Cortázar a través de su gran zambullida (ya lo hemos visto) en mayo del 68 y de las actividades que desarrolló para reivindicar el verdadero camino y el sufrimiento de sus paisanos, todo ello fue un recorrido en busca de su propia identidad. Cortázar se redescubre en aquellos años, prueba de ello es su carta sobre la situación del intelectual latinoamericano y sus reflexiones sobre este fenómeno de búsqueda de la verdad al que denominaría “la caída de las máscaras”¹³⁵².

¹³⁴⁸ Sartre le dice a Cohn-Bendit: “ustedes tienen una imaginación mucho más rica, y las frases que se leen en los muros de la Sorbona lo prueban. Hay algo que ha surgido de ustedes que asombra, que trastorna, que reniega de todo lo que ha hecho de nuestra sociedad lo que ella es. Se trata de lo que yo llamaría la expansión del campo de lo posible. No renuncien a eso”. Vid. Cohn-Bendit (2008), p. 63.

¹³⁴⁹ Badenes, op. cit., p. 53.

¹³⁵⁰ Cortázar, “Teoría del túnel”. *Teoría del túnel*. Cortázar, *Obra crítica / I* (1994), p. 65.

¹³⁵¹ *Ibid.* pp. 65-66.

¹³⁵² “El intelectual y la política en Hispanoamérica”(1983). Cortázar, *Obra crítica / III* (1994), p. 118.

Se trata de un proceso de progresiva desnudez, de *re-visión* de la propia identidad, no sólo por parte de Cortázar sino de gran parte de la sociedad que le rodeaba, en el que el imperialismo, la explotación, la injusticia muestran su “verdadera cara”, y en el que

también han caído nuestras máscaras propias, las ilusiones de creer que la dependencia de culturas y de patrocínios extranjeros nos favorecería en nuestro desarrollo, las ilusiones de ser la rama más joven y por eso más viva del árbol de occidente, y también las ilusiones de heredar la madurez y sabiduría de las viejas naciones y de ser, por lo tanto, amos de nuestros destinos¹³⁵³.

Esta destrucción de máscaras a nivel individual y colectivo tiene lugar también en la quiebra de géneros, de nociones convencionales (como la de literatura, la del intelectual mismo, etc.¹³⁵⁴), de instituciones fetiche. Se produce así una doble fractura a causa de la cual “el embate de la realidad se sitúa de lleno en el laboratorio central del escritor o del artista, imponiéndole una participación y un contacto”¹³⁵⁵.

La pregunta que nos haremos ahora es ¿qué características reunían los jóvenes del 68 para representar con más nitidez que ningún movimiento cultural esta ruptura a través de la doble batalla de los humanismos surrealismo y existencialismo, o tal como la definió Cortázar, la confluencia de aguas: el lugar donde se fusionan las contradicciones?

c) Nuevos modelos, nuevos héroes.

En febrero del año 1968, Cortázar había escrito un “Mensaje al hermano”, una breve carta, indirectamente dirigida al fallecido Che Guevara, en la que afirmaba “creo que él escribe esto conmigo”, porque nadie supo ver mejor que él “hasta qué punto lo absurdo y lo imposible serán un día la realidad de los hombres, el futuro por cuya conquista dio su joven, su maravillosa vida”¹³⁵⁶. A lo que añade, “usa entonces mi mano una vez más, hermano mío [...] lo que me quede por decir y por hacer lo diré y lo haré siempre contigo a mi lado. Sólo así tendrá sentido seguir viviendo”¹³⁵⁷.

La relevancia de la figura del Che y de otros revolucionarios marcará a la juventud del 68. Por un lado, estos jóvenes son más críticos con su realidad que las generaciones

¹³⁵³ *Ibíd.* p. 118.

¹³⁵⁴ “... en un momento dado los intelectuales sintieron no sólo que los géneros dejaban de tener sentido como tales, puesto que algunas de las obras más importantes de nuestro tiempo hacían tabla rasa de toda convención en la materia (basta pensar en James Joyce o en Marcel Duchamp), sino que su propia noción de intelectuales se rompía en mil pedazos frente al embate de una realidad que ya no se permitía una actitud presciente o aúlica”, afirma Cortázar. *Ibíd.* p. 120.

¹³⁵⁵ *Ídem.* p. 120.

¹³⁵⁶ “Mensaje al hermano” (1968). Cortázar, *Obra crítica / VI* (2006), p. 390.

¹³⁵⁷ *Ídem.*

anteriores: el acceso a la cultura, facilitado por un mejor nivel de vida¹³⁵⁸ y la proliferación de los medios de comunicación de masas¹³⁵⁹, les han dado la opción de conocer una serie de movimientos y corrientes filosóficas, culturales y políticas que tratan de romper con lo anterior y que se muestran, como afirma Badenes “más acordes con los ideales del romanticismo revolucionario”¹³⁶⁰.

De este modo, existencialismo, surrealismo, marxismo, comunismo, maoísmo, anarquismo, socialismo, etc., traducidos en modelos políticos como la China de la revolución cultural proletaria, la Cuba de la Tricontinental, la Yugoslavia autogestionaria, etc., pasan a ser los ejemplos más cercanos de una utopía revolucionaria para los jóvenes.

Por otro lado, la experiencia de la revolución cubana había inspirado en muchos intelectuales la confianza en el socialismo como sistema político ideal. Un ejemplo nítido de esta tendencia, lo tenemos en Cortázar, quien afirma en su carta “Sobre la situación del intelectual latinoamericano” (en *Último round*) que:

el socialismo [...] era la única corriente de los tiempos modernos que se basaba en el hecho humano esencial [...] en el simple, inconcebiblemente difícil y simple principio de que la humanidad empezará verdaderamente a merecer su nombre el día en que haya cesado la explotación del hombre por el hombre.¹³⁶¹

Los jóvenes, afirma Marcuse, rechazan una vida que “es sólo una guerra por la existencia” y “ven en figuras como el Che Guevara, Ho Chi Minh o Fidel Castro símbolos que encierran no sólo la oportunidad de un nuevo camino hacia el socialismo sino también un nuevo socialismo exento de los métodos estalinistas”¹³⁶².

Como señala Fuentes:

los estudiantes oponen al neocapitalismo de los managers y al neosocialismo de los burócratas el pensamiento de Ernesto Guevara: el rechazo de la ganancia como motivo de la producción, la creación activa de condiciones revolucionarias¹³⁶³.

¹³⁵⁸ “Se trata de una generación que conoció en los países occidentales un desarrollo económico sin precedentes: una tasa de crecimiento anual del 5% al 6%, un aumento del poder adquisitivo... pero al mismo tiempo se veían limitados por unas instituciones (familia, escuela, armada) con marcado carácter autoritario y ascético”, explica Badenes, op. cit., p. 52.

¹³⁵⁹ Cohn-Bendit afirma: “fuimos la primera generación que vivió, a través de una oleada de imágenes y sonido, la presencia física y cotidiana de la totalidad del mundo”. En Cohn-Bendit, Daniel. *La revolución y nosotros que la quisimos tanto*. Barcelona: Anagrama, 1988, p. 12.

¹³⁶⁰ Badenes, op. cit., pp. 52-53.

¹³⁶¹ Cortázar, *Último round* (2006), tomo II, p. 272.

¹³⁶² Declaraciones de Marcuse a Cohn-Bendit. Cohn-Bendit (2008), pp. 68 y 71.

¹³⁶³ Fuentes (2005), p. 37.

Los líderes revolucionarios se establecen como modelos de mimesis¹³⁶⁴: el nombre del Che Guevara se utilizará varias veces, durante la revolución juvenil parisina, para rebautizar recintos ocupados, y la revolución cubana servirá de inspiración para actuaciones reivindicativas como el “Movimiento del 22 de marzo”. De esta forma la figura del Che se convertirá en una especie de poeta, barrenador de estructuras, en la práctica.

Más aún si tenemos en cuenta que en el texto de *Último round*, “Homenaje a una torre de fuego”, del que hablaremos detenidamente después, Cortázar une el espíritu del Che con el de los jóvenes del 68, en la lucha común contra la alienación del hombre:

Cómo no comprender, entonces, el sentido más profundo que tiene hoy aquí, entre nosotros, la evocación del ejemplo vivo del Che, cómo no comprender que lo sintamos tan cerca de los jóvenes que se baten en las calles y dialogan en los anfiteatros. Pero esto no es un homenaje labial; no hemos de recaer una vez más en los esquemas del respeto solemne, de las conmemoraciones a base de palmas y oratoria. Para el Che sólo podía y sólo puede haber un homenaje; el de alzarse como lo hizo él contra la alienación del hombre, contra su colonización física y moral. Todos los estudiantes del mundo que luchan en este mismo momento son de alguna manera el Che. No siempre hacen falta cirujanos para transplantar un corazón en otro cuerpo; el suyo está latiendo en cada estudiante que libra este combate por una vida más digna y más hermosa¹³⁶⁵.

Cortázar considera al Che una especie de modelo de fénix, un tunelador que ha consumado la revolución en la práctica, una revolución que él realiza en la literatura: “hay que ser desmesuradamente revolucionario en la creación y quizá pagar el precio de esa desmesura, sé que vale la pena”¹³⁶⁶, diría Cortázar en su *Viaje alrededor de una mesa*. De hecho, comienza su libro *Último round* con una reivindicación de la “Sílabas viva”:

Qué vachaché, está ahí aunque no lo quieran
 está en la noche, está en la leche,
 en cada coche y cada bache y cada boche
 está, le largarán los perros y lo mismo estará
 aunque lo acechen, lo buscarán a troche y moche
 y él estará con el que luce y el que espiche
 y en todo el que se agrande y se repeche
 él estará, me cachendíó¹³⁶⁷.

No en vano, Cortázar había escrito, tras la muerte del Che, una desconsolada carta a sus amigos Adelaida y Roberto Retamar, el veintinueve de octubre de 1967 desde París,

¹³⁶⁴ En este hecho también intervendría el factor de los medios de comunicación masivos, como señala Badenes: “los pósteres de Fidel Castro y el Che Guevara formaron parte de la imaginería de los jóvenes de los sesenta”. Op. cit., p. 37.

¹³⁶⁵ Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 197.

¹³⁶⁶ En *Obra Crítica / VI* (2006), p. 428.

¹³⁶⁷ (Sic.) Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, pp. 8-9.

diciéndoles: “el Che ha muerto y a mí no me queda más que el silencio, hasta quién sabe cuándo [...] No sé escribir cuando algo me duele tanto”¹³⁶⁸, y adjuntando su ya célebre poema al Che: “lo único que fui capaz de hacer en esas primeras horas”:

Yo tuve un hermano
no nos vimos nunca
pero no importaba.
Yo tuve un hermano
que iba por los montes
mientras yo dormía.
Lo quise a mi modo
le tomé su voz
libre como el agua.
Caminé de a ratos
cerca de su sombra
no nos vimos nunca
pero no importaba.
Mi hermano despierto
mientras yo dormía.
Mi hermano mostrándome
detrás de la noche
su estrella elegida¹³⁶⁹.

Al igual que en el cuento “Reunión”, de nuevo Cortázar asocia al Che con la imagen de la estrella que se dibuja fulgurante en medio de un plano en el que confluyen las esferas, en la misma noche en la que llega el mandala cuyo centro es esa estrella. Porque el Che no hace otra cosa que señalarle el centro, el definitivo trazo de una utopía en desarrollo.

Sin embargo no es esta exactamente la figura que Cortázar pretende imitar, pues, aunque su admiración hacia Guevara es evidente, como literato él se encuentra más cerca de la actividad revolucionaria de los jóvenes estudiantes que de los guerrilleros. Su guerrilla tiene lugar en la literatura, en la sociedad, en las conciencias de las personas a las que quiere despertar a la antropofanía través de sus escritos y de sus actos revolucionarios.

La apertura que necesita esta utopía para hacerse real, se da, en los sesenta, como una repentina brecha donde son posibles los juegos de poesía permutante que Cortázar propone en *Último round* y que “dejan tendidos los puentes” hacia “las más variadas permutaciones”¹³⁷⁰ que pueden ser realizadas por el lector. La realidad de los jóvenes de los sesenta es una realidad puente (en cuanto que supone una puerta abierta) que está en permanente cambio. El estancamiento provocado tras la guerra, y que había sido tan favorable al sistema capitalista, se agrieta por momentos, el cielo se abre hacia una mutabilidad que

¹³⁶⁸ Cortázar, *Cartas* (2000), vol. II. p. 1200.

¹³⁶⁹ *Ibíd.* p. 1201.

¹³⁷⁰ Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 274.

busca salir de lo quitinoso, diría Cortázar, (después veremos este punto) y que al igual que *Último round*, ganaría el centro en un instante fugaz pero eterno.

Así pues, los jóvenes poetistas son conscientes del quiebre del modelo tradicional en varios niveles: social, político, cultural, educativo, laboral etc., traducido en la imposibilidad de verdad y justicia. Ya no viven con miedo a inminentes conflictos armados, pues han nacido tras la Segunda Guerra Mundial, pero, a la vez, los tienen muy presentes, en cuanto que se sienten herederos de un mundo maltratado y envilecido por las guerras que tuvieron que sufrir sus padres. Un mundo que, juzgan, debería recuperar su dignidad. A este respecto, afirma Fuentes,

En Francia, la juventud parisina representó la insatisfacción con el orden conservador, capitalista y consumidor que había olvidado la promesa humanista de la lucha contra el fascismo, y el pensamiento radical de Sartre en un extremo, de Camus en otro, y, en el centro de un renacimiento religioso, de Mauriac, Bernanos y Emmanuel Mounier [...] Marx y Rimbaud, la imaginación al poder, prohibido prohibir, eran palabras de fiesta, pero también de crítica a la autosatisfacción del orden establecido y de afirmación radical, es decir, de retorno a las raíces de la promesa social, cultural y humana de una modernidad pervertida, por no decir enajenada¹³⁷¹.

d) Síntesis de los opuestos:

Así pues, observando el fenómeno de los jóvenes del 68 siempre desde el prisma de la fusión de opuestos poético-literaria que anticipa Cortázar en su *Teoría del túnel* (y que tiene como fruto al poeta), podemos decir que estos jóvenes reúnen diversas características encontradas:

Los estudiantes del 68, más críticos, mejor informados, imbuidos de la continua permutación de la época y menos temerosos de la autoridad, conservan, sin embargo, los valores que les han transmitido las generaciones anteriores: principios que les llevan a creer en la justicia, en la verdad, en la nobleza de espíritu –las narraciones históricas y literarias sobre la batalla y la revolución, se trasladan a la insurrección en las calles– y, especialmente, en la eficacia de la lucha por algo que consideran más auténtico, más limpio¹³⁷².

Esta lucha la van a realizar los jóvenes desde un estado de angustia existencialista y desde el juego humorístico surrealista, desde la vigilia y el sueño, desde los viejos valores y los nuevos, desde la ruptura y la continuidad, desde el romanticismo y el nihilismo, entre la comunicación y la *solitude*, la vindicación de la propia personalidad y la mimesis del ideal, la inocencia y la sabiduría; desde el niño que juega y el político que debate.

¹³⁷¹ Fuentes (2005), p. 14.

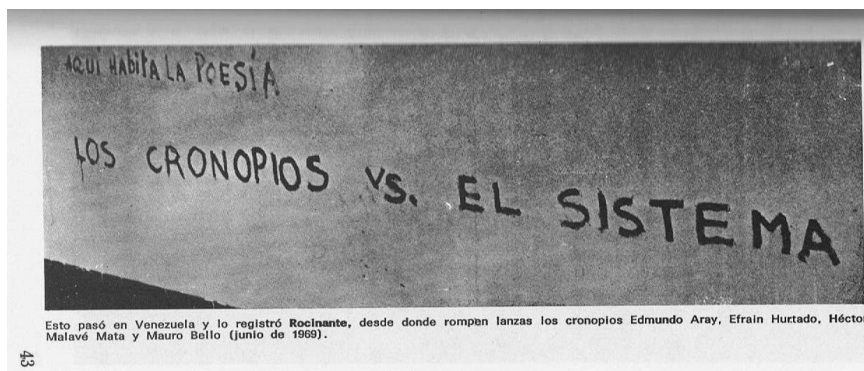
¹³⁷² Prueba de ello es la respuesta de una trabajadora a una periodista que le preguntó qué pensaba que se conseguiría con las jornadas de huelga y de lucha estudiantil. Ella contestó: "*Quelque chose de propre*" (algo limpio, bueno). Vid. Gallant, Mavis. *Los sucesos de mayo. París 1968*. Barcelona: Alba Editorial, 2008, p. 11.

La riqueza de matices creada por la unión de estos contrastes tiene como resultado una profundidad que les sitúa en el lugar adecuado para actuar como poetas. Han elegido la acción, pues “el paso a la acción es la síntesis misma, la liquidación del hiato por el puente del hombre y la realidad exterior a él [...] en el acto por el cual hombre y mundo se integran”¹³⁷³, señala Cortázar. “Ahí es donde la personalidad se expresa y se revela”¹³⁷⁴ y por ello “el existencialismo exaltará toda acción en cuanto parta de una experiencia metafísica intuitiva sentimentalmente”¹³⁷⁵.



Los jóvenes de mayo, abanderados de la eclosión, fueron bautizados por algunos escritores como “los hijos de Marx y de Rimbaud y los nietos de Rousseau”¹³⁷⁶, pero, sobre todo, eran la expresión de la antropofanía buscada por Cortázar, un poetismo en movimiento en el que, por primera vez, el cronopio parecía poder vencer al hormigón y crear una ventana en el vientre de lo que Cortázar denomina la Gran Costumbre.

La ola se extendería a otros países (véase México, Praga, etc.) Así lo expresa el mensaje “Los cronopios vs. el sistema”¹³⁷⁷, fotografiado por un lector en Venezuela y recogido por un maravillado Cortázar en su *Último round*:



Esto pasó en Venezuela y lo registró Rocinante, desde donde rompen lanzas los cronopios Edmundo Aray, Efrain Hurtado, Héctor Malavé Mata y Mauro Bello (junio de 1968).

¹³⁷³ Del ensayo “Existencialismo”. *Teoría del túnel*. Cortázar, *Obra Crítica / I* (1994), p. 123.

¹³⁷⁴ Ídem.

¹³⁷⁵ *Ibíd.* p. 120.

¹³⁷⁶ Fuentes (2005), p. 103.

¹³⁷⁷ Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 43.

e) Surrealismo-existencialismo:

La dualidad-unicidad de la batalla que caracteriza a la revolución del 68 en París, mediante la conjunción de surrealismo y existencialismo, enlaza, no sólo con la *Teoría del túnel* sino con dos grandes figuras, fundamentales para Cortázar: por un lado, la carga de angustia existencial de los revolucionarios del 68 encarnaría el espíritu de Rimbaud, cuya obra poética, en palabras de Cortázar, nos llega “anegada de existencialismo”¹³⁷⁸, puesto que, especialmente *Una temporada en el infierno* es “la obra maestra de la comunicación existencial por vía poética”¹³⁷⁹. Y por otra parte, la mirada lúdico-poética de Artaud sería la referencia máxima para Cortázar en lo que a actitud surrealista se refiere.

Empezando por el aspecto existencial, podemos decir que Cortázar, enamorado de las *Iluminaciones*, considera a Rimbaud “el ícaro de carne y hueso”¹³⁸⁰, y afirma que

todo su terrible camino no es más que un reiterado más allá. Aún aceptando que hubo en él la esperanza de llegar a lo absoluto de la poesía, de lograr un conocimiento de lo incognoscible mediante la aprehensión poética, todo ello no era un fin en sí, como pudo serlo para Mallarmé, sino el peldaño supremo desde el cual le sería dada la contemplación de sí mismo, desnudo de escoria, diamante ya, enfrentándose con lo divino de igual a igual¹³⁸¹.

Cortázar observa en Rimbaud un genuino “icarismo”, pues el poeta creyó “poder romper los cuadros lógicos de nuestra inaceptable realidad, recrear el mundo para descubrirse íntegramente en él”¹³⁸².

La utilización del término “icarismo”, nos da a entender que los sueños fueron frustrados, el vuelo fue fugaz. Es la misma idea que Cortázar desarrolla en su poema “El héroe”:

Con los ojos muy abiertos,
el corazón entre las manos
y los bolsillos llenos de palomas
mira el fondo del tiempo.
Ve su propio deseo, luces altas,
guirnaldas, flechas verdes, torres
de donde caen cabelleras
y nacen las espléndidas batallas.
Corre, el fervor lo embiste,
es su antorcha y su propio palafren,
busca la entrada a la ciudad,

¹³⁷⁸ Del ensayo “Rimbaud” (1941). Cortázar, *Obra crítica / VI* (2006), p. 144.

¹³⁷⁹ De “El Conde y el vagabundo”. En *Teoría del túnel*. Cortázar, *Obra crítica* (1994), pp. 98-99.

¹³⁸⁰ “Rimbaud”. Cortázar, *Obra crítica / VI* (2006), p. 145.

¹³⁸¹ *Ibíd.* p. 144.

¹³⁸² *Ibíd.* p. 142.

enarbola el futuro, clama como los vientos
 Todo está ahí, la calle abierta
 y a la distancia el espejeo,
 la inexplicable cercanía de lo que no alcanza
 y cree alcanzar, y corre.
 No es necesario un tropezón ni una estocada
 los cuerpos caen por su propio peso,
 los ojos reconocen un momento
 la verdad de la sombra.
 Todavía se yergue,
 todavía en su puño late el halcón de acero.
 En las piedras rebota la clamante pregunta
 del hombre por fin solo a la llegada.
 Después es titubeo,
 sospecha de que el fin no es el comienzo;
 y al fondo de la calle
 que parecía tan hermosa
 no hay más que un árbol seco
 un abanico roto¹³⁸³.

La entrada a la ciudad buscada por el héroe es, una vez más, fugaz pero eterna. Y aunque el final del poema no es más que la reiteración de esa fugacidad y de la tristeza que produce lo inaprensible, en la línea de la muerte de Johnny en *El perseguidor*. Cortázar es firme en su teoría sobre la inmortalidad de este acceso fugaz: así, “del adolescente [Rimbaud] que se desangró sobre los filos de un imposible queda la obra más viva y más honda de la poesía moderna”¹³⁸⁴.

Del mismo modo, tras la apertura breve y deslumbrante de mayo del 68, Cortázar ha de asumir, por un lado, el icarismo propio y el del resto de los pájaros que se aventuraron en el vuelo contra la Gran Costumbre:

Cada día odio más las sociedades de consumo (por eso en la Argentina me catalogan como un rojo peligroso y desde ese punto de vista tienen razón, qué joder) Aquí en Francia hemos batallado durante semanas y semanas, al lado de los estudiantes sublevados, para echar abajo las buenas conciencias gaullistas y mostrar que la poesía puede salir a la calle y mostrar un camino de salvación. ¿Resultado? Ya lo sabes, De Gaulle ha ganado las elecciones de punta a punta... Well, estoy amargado pero no soy tonto y sobre todo no soy ingenuo; las cosas son así y habrá que seguir luchando donde y como se pueda, en Cuba, en Argentina, en los USA, en Vietnam... En cuanto a tí y a tu país, *you've had a wonderful time you too, what with King's and Kennedy's assassinations*, etc. Qué planeta, hermano, qué mierda increíble. Pero siempre con una florecita creciendo encima del montón de mierda, como en el poema de Allen Ginsberg¹³⁸⁵.

¹³⁸³ Cortázar, *Salvo el crepúsculo* (1996), pp 27-28.

¹³⁸⁴ “Rimbaud”. Cortázar, *Obra Crítica / VI* (2006), p. 146.

¹³⁸⁵ Cortázar, *Cartas* (2000), vol. II, p. 1247.

Así, por otro lado, la flor creciendo es la metáfora visual del “habrá que seguir luchando donde y como se pueda” que redime al mundo, la que devuelve a su lugar en el cielo a los pájaros contra el hormigón, pues ellos han sembrado la semilla.

Y la semilla de Rimbaud renace en esa mitad existencialista de los poetistas del 68, de la misma forma que el espíritu sesentayochista renace, en la historia, cuando surgen ciertos movimientos a contracorriente y creativos de la juventud. Por ello el instante de acceso fugaz es también eterno.

La otra mitad de la batalla de los jóvenes es surrealista, en el sentido en que Cortázar entiende el surrealismo: como una “manera de ser ineludiblemente inmediata y primera, y no contaminación cultural al modo de todo *ismo*”¹³⁸⁶.

Aquí es donde entra en juego su homenaje a Artaud, máximo ejemplo, a su juicio, de la “voluntad de sobrerrealizarse”¹³⁸⁷. Con este texto, se reafirma en el mensaje que nos traslada en la *Teoría del túnel*: “el surrealismo propone el reconocimiento de la realidad como poética y su vivencia legítima”¹³⁸⁸ y nos recuerda que Artaud, desde su batalla contra el fetiche, quería que los poemas se volvieran “verdaderos”, y “que la vida salga de los libros, de las revistas, de los teatros o de las misas”¹³⁸⁹.

Se trata de una idea que cuadra perfectamente con el poetismo en libertad de mayo del 68. De hecho, Artaud sería uno de los autores citados por los estudiantes en las paredes, con frases como esta: “No es el hombre, es el mundo el que se ha vuelto anormal”¹³⁹⁰, que guarda estrecha relación con el despertar que Cortázar propone desde el surrealismo en su cuento “Los testigos”, donde, como vimos, no es la mosca la que vuela al revés sino el mundo el que ha dado la vuelta.

No es, por tanto, erróneo decir que el espíritu de Artaud y el de Rimbaud están imbricados conformando una unidad y más vivos que nunca en esa doble batalla de juego y angustia, semilla del hombre nuevo. Por algo Cortázar se había tomado el tiempo de escribir una defensa de la vigencia del surrealismo –vigencia de lo que éste realmente significa más allá de *ismos* y de artificios– en el texto “Un cadáver viviente”, sólo para recordarnos que “el cadáver exquisito beberá del vino nuevo” y que “presente como nunca, allí donde no se lo sospecha, apoya sus manos enormes en el tiempo para no dejarlo irse sin él, que le da sentido”¹³⁹¹.

¹³⁸⁶ “Muerte de Antonin Artaud” (1948). Cortázar, *Obra crítica / VI*. (2006), p. 202.

¹³⁸⁷ *Ibid.* 203.

¹³⁸⁸ *Ídem.*

¹³⁸⁹ *Ibid.* p. 203.

¹³⁹⁰ Recogida de los muros de Nanterre. Cohn-Bendit (2008), p. 106.

¹³⁹¹ “Un cadáver viviente” (1949). Cortázar, *Obra crítica / VI*. (2006), p. 223.

IV. 3.3.3. *Excavando el túnel*

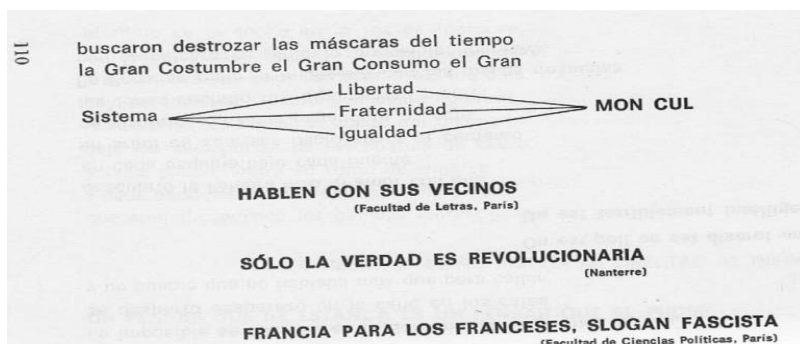
Como veíamos en el capítulo anterior, Cortázar habla, en su *Teoría del túnel*, de un proceso de destrucción para una posterior reestructuración o para una restitución de la pureza primordial, de un estadio no condenado por el laberinto del tiempo ni por el juego mecánico de un sistema económico, político o social en el que es posible la realización plena del ser:

se ha tardado en ver que el escritor no se suicida como tal, que al barrenar el flanco verbal opera –rimbaudianamente– una necesaria y lustral tarea de restitución [...] y este avance túnel, que se vuelve contra lo verbal desde el verbo mismo pero ya en un plano extraverbal, denuncia a la literatura como condicionante de la realidad y avanza hacia la instauración de una actividad en la que lo estético se ve reemplazado por lo poético¹³⁹².

Cortázar ilustra, ya lo hemos visto este proceso-túnel mediante el empleo de diversas metáforas: la imagen del martillo que busca el fondo, la de los obreros tuneladores, la del caballo de Troya entrando en la fortaleza literaria, la de la Mantis Religiosa que devora su objeto de deseo. En este sentido, el grafiti “sean breves y crueles, antropófagos”¹³⁹³ que Cortázar recoge de los muros de Nanterre, parece un propicio corolario de la *Teoría del túnel*, símil de la Mantis y de ese revolucionario caballo de Troya.

La necesidad de derribar estructuras vacías, presente en mensajes como “Prohibido prohibir”¹³⁹⁴ que Cortázar transcribe de una pared de la Sorbona, comporta el anhelo de recuperar la dignidad, es decir, el verdadero sentido que hace a las instituciones o a los conceptos mercedores de su nombre, o que les otorga “calidad aceptable” –siguiendo la definición de la Real Academia–, como para llevar el nombre que ostentan.

Desafiando a las “máscaras del tiempo”, los jóvenes, con Cortázar, buscan la esencia:



¹³⁹² “Teoría del túnel”. Cortázar, *Obra crítica / I* (1994), p. 67.

¹³⁹³ Cortázar, “Noticias del mes de Mayo”. *Último round* (2006), tomo I, p. 103. Se trata de un mensaje que establece relación directa con el concepto de la mantis devorando su objeto de placer, es decir, con el escritor que ha de “incendiar” el lenguaje para volver a empezar: la idea de regeneración.

¹³⁹⁴ Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 114.

Esta necesidad de regeneración se plasma, por un lado, en las ocupaciones de instituciones emblemáticas, y, por otro, en un despliegue de comunicación y apertura que abarca el antiimperialismo, el dinamismo contra lo quitinoso y el desafío a la autoridad. “El derecho de vivir no se mendiga, se toma”, dicen en Nanterre, y Cortázar transcribe el mensaje y añade:

Entonces cachiporras y gases lacrimógenos
calabozo, expulsiones: ya aprenderán hijos de puta.
¿Qué importa, camaradas? Nada es seguro, y eso
es lo seguro. Porque los monolitos
durarán mucho menos que esta lluvia de imágenes
esta poesía en plena calle triturando el cemento
de la Ciudad Estable”.¹³⁹⁵

IV.3.3.3.1. El poeta contra el hormigón

“No hay colores en la ciudad; las manchas esporádicas de la publicidad o del mal gusto, que son casi siempre la misma cosa, no hacen más que concentrar y cerrar el anillo omnipresente de los grises y sus amigos”¹³⁹⁶, escribe Cortázar en su texto dedicado a París, en *Ritmos de una ciudad*.

Su exaltación de la opacidad del gris es una denuncia de la parte convencional de la ciudad, hecha de constructos tradicionales o superficiales, reificada en repeticiones no trascendentes que cierran un círculo vacío en el que el secreto París no es revelado:

Casi en cualquier barrio podemos sentir el vacío y hasta el horror de los nuevos edificios que nada tienen que ver con la ciudad, sus colmenas funcionales buscando sobresalir, hacerse ver, capitalizar el cielo [...] Y sin embargo, apenas mas lejos sigue latiendo el ritmo primordial¹³⁹⁷.

En 1968, Nanterre es, para los estudiantes, un claro reflejo de ese gris del que habla Cortázar, una prolongación de la colmena funcional: es una institución que ha perdido su sentido, lo que la convierte en un monolito de la “Ciudad Estable”¹³⁹⁸. Un monolito dentro del cual late el “ritmo primordial” que son los estudiantes, al igual que en el vientre de las muñecas de 62, fabricadas en serie, latían las sorpresas de Ochs.

Los estudiantes, como minotauros en el laberinto, pugnan por desentramar la trama, quieren pintar el monolito-ciudad de colores para, así, atravesar el fetiche París y revelar el corazón París que late con ellos.

¹³⁹⁵ *Ibíd.*, tomo I, pp. 116 y 117.

¹³⁹⁶ Andrade y Cortázar, *op. cit.*, p. 2.

¹³⁹⁷ *Ibíd.* p. 6.

¹³⁹⁸ Cortázar, “Noticias del mes de Mayo”. *Último round* (2006), tomo I, p. 117.

La Universidad de Nanterre (donde empezó a cocerse la revolución del 68) era un edificio de reciente creación, situado en la periferia de París, que fue calificado como “conglomerado gris, concentracionario, de bloques de cemento construidos a toda prisa para contener el desbordamiento estudiantil de la Sorbona”.¹³⁹⁹

En Nanterre, el aumento del número de matriculaciones (2.000 estudiantes en el año lectivo 1964-1965, 8.000 en 1966-1967) y los recursos insuficientes para tantos alumnos hacían que las condiciones de la enseñanza hubieran empeorado notablemente: los estudiantes no cabían en las aulas ni tenían posibilidad de intervenir en los planes de estudios (muchos estaban obsoletos y, los nuevos, acercaban la universidad al mundo empresarial), no había contacto con los profesores y tampoco oportunidades reales tras terminar la carrera.

Fuentes explica el fenómeno de desengaño de los estudiantes trasladándonos directamente el testimonio de uno de ellos:

Los estudiantes denuncian la “grave ruptura entre pensamiento y acción”, como afirma un estudiante de Nanterre: “yo, como estudiante de sociología puedo leer libremente a Marx, a Engels, a Bakunin, al Che Guevara y a Marcuse, sólo si acepto que, una vez que salga de la universidad, debo renegar de todo lo que he aprendido y aceptar como borrego mi situación prevista en una sociedad ordenada para siempre y sin mi consentimiento, una sociedad en la que mis conocimientos críticos no poseen la menor importancia y nada pueden cambiar. La universidad debe ser un centro crítico, el germen del cambio. Nuestra sociedad sin embargo es acrítica y rechaza el cambio ¿Cuál puede ser mi destino? ¿renunciar a mis ideas, admitir que son un sarampión juvenil y aceptar los hechos inconvencibles de una sociedad momificada convirtiéndome yo mismo en momia, sentado hasta mi muerte en un consejo de administración capitalista o en una oficina burocrática? [...] si somos fieles a nuestras ideas debemos transformar la sociedad a imagen de ellas. De eso se trata, en el fondo, cuando hablamos de reforma universitaria¹⁴⁰⁰.”

De este modo, cada vez se hacía más urgente para los estudiantes la necesidad de devolver la coherencia (restituir el verdadero sentido o el sentido original), no sólo a un sistema universitario sino a un mundo que parecía haberla perdido definitivamente tras la última guerra. El movimiento rebelde que, con esta pretensión, nace en Nanterre, se une literariamente, no sólo al *collage* de Cortázar en *Último round*, sino también a su posterior poetización de los ritmos de París:

Y todo va a suceder en un tiempo que no admite cuenta, en un aire siempre estancado, porque esta ciudad es una ciudad sin vientos, pocas veces el aire se encrespa y silba, aquí hay que moverse dentro de una inmovilidad que fija y recorta,

¹³⁹⁹ Fuentes (2005), p. 60.

¹⁴⁰⁰ *Ibíd.* p. 65.

sólo nosotros desplazándonos como para cambiar de página, de foto, en este álbum, de imagen detenida para siempre¹⁴⁰¹.

Los jóvenes quieren acabar con la inmovilidad de ese aire siempre estancado. Se hace necesario romper con todo lo anterior para crear algo nuevo, idea que se halla en relación con el precepto existencialista por el cual el hombre ha de romper con su pasado para generar un porvenir en el que se supere constantemente y ser, así, realmente libre; derribar estructuras para construir otras (*Teoría del túnel*); abrir un camino de acceso hacia la otra realidad (surrealismo) en el centro del laberinto París. Es decir, describir, como hacía Morelli, para ganarse el derecho a entrar con buen pie en la casa del hombre.

IV. 3.3.3.2. *Contestation*: cogestión, igualdad, búsqueda de sentido

Una de las acciones esenciales de los escritores poetistas, por la cual marcan una etapa diferente en la novela, es que “amplían las posibilidades del idioma, lo llevan al límite buscando siempre una expresión más inmediata, más cercana al hecho en sí que sienten y quieren manifestar, es decir, una expresión no estética, no literaria, no idiomática”¹⁴⁰², afirma Cortázar en su *Teoría del túnel*. Y añade, en mayúsculas: “el escritor es el enemigo potencial –y hoy ya actual– del idioma”¹⁴⁰³. Por ello, el gramático “está siempre vigilante, denunciando tropelías y transgresiones, aterrado ante esa paulatina dislocación de un mecanismo que él concibe, ordena y fija como una perfecta, infalible máquina de enunciación”¹⁴⁰⁴.

En 1968 Cortázar añadirá a su *collage* de *Último round* el grafiti, ya citado, “la ortografía es una mandarina”. Qué mejor expresión que esta del reivindicativo “desprecio” hacia la fórmula en favor de la esencia: en palabras de Cortázar, la disminución del compromiso estético coincide con el aumento del compromiso ético “pasándose bruscamente el acento de las formas a los fondos, del verbo a las situaciones”¹⁴⁰⁵.

La *contestation* es definida por Fuentes, en su libro sobre los 68, como “cuestionar, poner en duda, someter a examen, desafiar sin tregua, debatir a todos los niveles, impedir la consagración esclerótica de las cosas: contestación, respuesta, poner las cosas en su lugar, en situación crítica permanente”¹⁴⁰⁶.

Esa situación crítica permanente es un continuo cuestionamiento de formas, un continuo viaje al fondo en busca de la verdad. En este sentido, el fomento de la capacidad crítica es una de las condiciones principales en esta re-visión (empleando el término de

¹⁴⁰¹ Andrade y Cortázar, op. cit., p. 2.

¹⁴⁰² “Las etapas de la novela”. *Teoría del túnel*. Cortázar, *Obra crítica / I* (1994), pp. 73-74.

¹⁴⁰³ Ídem.

¹⁴⁰⁴ *Ibid.* p. 74.

¹⁴⁰⁵ *Ibid.* p. 78.

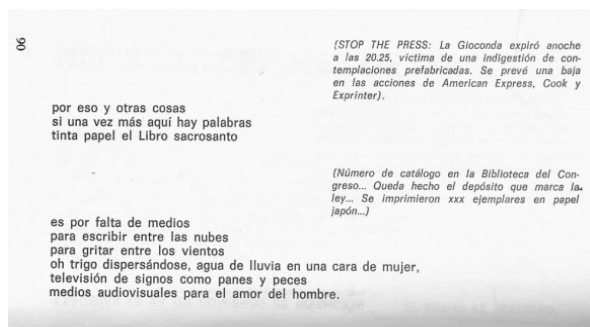
¹⁴⁰⁶ Fuentes (2005), p. 38.

Cortázar) que realizan los jóvenes en pro de una educación universitaria “abierta, crítica, en búsqueda continua de renovación y de avance”.¹⁴⁰⁷

El poeta se niega a reproducir modelos caducos y trata de dinamitar esas estructuras para crear otras, regidas más por la poesía en el camino de la intuición pura que por el racionalismo narrativo de la estructura novelesca tradicional; de forma análoga, los estudiantes se niegan a formar parte de un sistema que consideran más cercano al mundo empresarial que a la cultura.

En el marco de eliminación de jerarquías tradicionales, los estudiantes piden sistemas de gestión que les permitan intervenir en las decisiones sobre su propia educación (los obreros lo harían en las fábricas). Desde su perspectiva, los protocolos meramente estéticos configurados para mantener un orden mecánico, deben ser derribados. De igual forma procede el poeta en la literatura, con objeto de posibilitar el nacimiento de estructuras más permeables y críticas.

Esta disposición, con toda su carga surrealista y existencialista, se materializa físicamente cuando los estudiantes comienzan a arrancar adoquines y a construir barricadas en las calles. La transformación de las estructuras, la búsqueda de líneas abiertas contra el “hormigón” cerrado y la superación de límites se llevan a todos los terrenos. De hecho, la escultura erigida en una de las calles de París, como conmemoración del 68 —el asfalto elevándose por encima de la línea del suelo, como si quisiera formar una nueva estructura abierta en el aire—, tiene un carácter marcadamente surrealista.



Por otro lado, los estudiantes consideran necesario que se democratice la enseñanza para que el hijo de un campesino pueda tener las mismas oportunidades que el de un médico. En *Último round*, Cortázar se une a estos reclamos ironizando sobre la “generosísima limosna” del museo gratuito los domingos y cerrado en las horas

en las que los obreros pueden ir a visitarlo¹⁴⁰⁸.

Las instituciones han perdido su sentido, nos hace ver Cortázar: “y dos tercios de la humanidad analfabetos”.¹⁴⁰⁹ Y “La Gioconda expiró anoche víctima de una indigestión de contemplaciones prefabricadas”,¹⁴¹⁰ y, si se sigue escribiendo en libros, es “por falta de medios para escribir entre las nubes”.¹⁴¹¹

¹⁴⁰⁷ Labro (1968), p. 273.

¹⁴⁰⁸ “Noticias del mes de Mayo”. Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 102.

¹⁴⁰⁹ *Ibíd.* p. 90.

¹⁴¹⁰ *Ídem.*

¹⁴¹¹ *Ídem.*

IV. 3.3.3.3. A la conquista del fetiche

Las prefabricadas contemplaciones de la Gioconda, son una metáfora, en este caso, del tipo de fetiche que se quiere derribar. Los estereotipos, los mensajes vacuos (“sistema: libertad, igualdad, fraternidad: *mon cul*”¹⁴¹²) han de ser sustituidos por acciones que hagan a las instituciones recuperar su legitimidad y su verdadero sentido, en pro del hombre y no del mecanismo del dinero, “frente a cualquier frontera”, dice Cortázar. No olvidemos que para él, en el pulso común de la literatura y la vida (pues han de participar del mismo latido), la revolución literaria es “la experimentación, invención, destrucción de ídolos, actos zen de la escritura que sacuden al lector y le dan la vuelta como un guante”¹⁴¹³.

Se trata de regresar a la esencia y dotar de vida, de existencia, a lo que *es* pero no *existe* (la revolución debe dejar de ser para existir”¹⁴¹⁴, dice una de las paredes de Nanterre).

La insurrección de los jóvenes, como explica Fuentes, no es contra un gobierno determinado sino “contra el futuro determinado por la práctica de la sociedad industrial contemporánea”¹⁴¹⁵. Los estudiantes quieren cambiar el mundo:

Estos jóvenes dicen que la abundancia no basta, que se trata de una abundancia mentirosa. Primero porque pretende compensar con la variedad y cantidad de los bienes de consumo la uniformidad y la paucidad de los contenidos reales de la vida: comunicación, amor, cultura, dignidad personal y colectiva, sentido de la cualidad del trabajo, sentido de autonomía crítica de los individuos y de las organizaciones, relaciones concretas y decisivas entre cada hombre y lo que hace, dice, rechaza o escoge. Todas estas posibilidades, las verdaderamente humanas, se han perdido en la sociedad de consumidores, donde un aparato económico y político impersonal intocable, por nadie elegido y por nadie revocable (por más que, formalmente, los pasajeros equipos de administración miembros de un mismo sistema lo sean), determina a priori las necesidades de los individuos de acuerdo con las necesidades de una producción cuya expansión sólo se concibe mediante el desgaste permanente. Expansión deficitaria en la jerga del neocapitalismo. Muerte climatizada, en el lenguaje de Julio Cortázar [...] Consagración de la basura, dictadura sin terror y sin entusiasmo, según Jean Marie Domenach: alternancia entre la insatisfacción y la saciedad [...] Pérdida del sentido a base de darle un sentido a todo, incluso a lo que carece de sentido.¹⁴¹⁶

Y en esta batalla de los poetistas en las calles, el anhelo de devolver el sentido y la verdad a las instituciones que la han perdido se traduce en diversas ocupaciones como la de la Sorbona, El Odéon o la Casa Argentina.

¹⁴¹² *Ibíd.* p. 110.

¹⁴¹³ De “Diálogos en Managua” (1983). Cortázar, *Papeles inesperados* (2010), p. 341.

¹⁴¹⁴ Cohn-Bendit (2008), p. 98.

¹⁴¹⁵ Fuentes (2005), p. 41.

¹⁴¹⁶ *Ídem.*

La primera de ellas tendría lugar cuando (el veintidós de marzo¹⁴¹⁷ de 1968), más de cien estudiantes de la Universidad de Nanterre, en protesta por el control que la policía ejerce sobre las instalaciones, ocupan el salón de actos rebautizándolo como el salón Che Guevara y realizan una asamblea, tras un acto en el cual reclaman la liberación de compañeros detenidos en una movilización de solidaridad con el pueblo vietnamita.

Estudiantes como Daniel Cohn-Bendit (de ideología anarquista), que también habían participado en las huelgas contra los planes de estudios, eran incluidos en una lista negra.

Después de este hecho, las protestas se sucederían: actos de repulsa contra el imperialismo americano en apoyo al pueblo vietnamita, boicot a los exámenes parciales, apoyo a los estudiantes arrestados en la insurrección del veintidós de marzo (*Libérez nos camarades*), que acuden a declarar cantando *La Internacional*.



El tres de mayo, una gran cantidad de estudiantes se congregan frente a la Sorbona, en apoyo a sus compañeros y en protesta por el cierre de Nanterre que había tenido lugar tras los enfrentamientos provocados por ataques de grupos de ultraderecha.

La violencia con que la policía carga contra los estudiantes¹⁴¹⁸ está registrada y poetizada por Cortázar en *Último round*: “los estudiantes corren al asalto

del tiempo bajo las cachiporras de las bestias de cuero”.¹⁴¹⁹ “Entonces cachiporras y gases lacrimógenos / calabozo, expulsiones”¹⁴²⁰, etc. Esta respuesta radical de la policía provoca un sentimiento de solidaridad en la mayor parte de la sociedad francesa (un 61% simpatizaba con los estudiantes).

Por primera vez en mucho tiempo, el poder veía peligrar unas consignas hasta ahora firmemente asimiladas por la población. Las manifestaciones se multiplican y los titulares se suceden: “Masacres au quartier Latin” (*Combat*, siete de mayo), “*Les 19 ponts de Paris barrés par la police*” (*Le figaro*, once de mayo), etc.

El punto de inflexión del movimiento tiene lugar la noche del diez de mayo, cuando miles de estudiantes se atrincheran en las barricadas del Barrio Latino: “Este segundo

¹⁴¹⁷ Se llamará a la protesta “Movimiento 22 de marzo” en referencia al “Movimiento 26 de julio” de la revolución castrista.

¹⁴¹⁸ Por poner un ejemplo, un médico entrevistado en el Boulevard Saint-Michel, asegura “avoir été témoin, le 6 mai, vers 18 heures, boulevard Saint-Michel, à quelques mètres de la Rue Saint-Séverin, des sauvages matraquages sans raison apparente, et après bousculade délibérée ayant eu pour effet de le jeter a terre d’un jeune homme par des policiers habillés en toile kaki [...] le jeune homme, très chevelu, ne faisait rien du mal”. UNEF (1968), pp. 26 y 28.

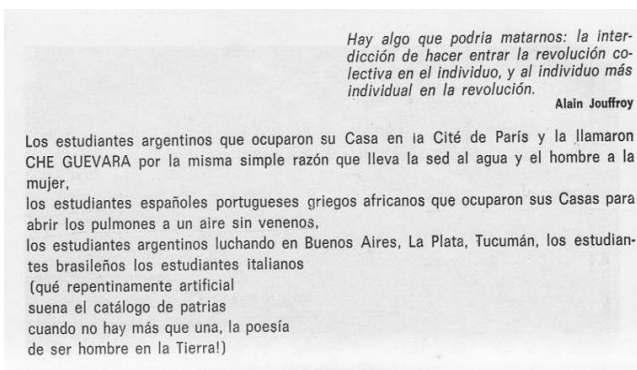
¹⁴¹⁹ Cortázar, “Noticias del mes de Mayo”, *Último round* (2006), tomo I, p. 108.

¹⁴²⁰ *Ibid.*, p. 116.

viernes trágico representó el paso de una revuelta estudiantil a un conflicto más vasto que afectó a todas las capas sociales y que asestó un duro golpe a los cimientos del régimen gaullista”, afirma Badenes¹⁴²¹.

IV.3.3.3.4 “Le mouvement populaire n’a pas de temple”

Cortázar celebra los actos de “los estudiantes que ocuparon su casa en la Cité de París y la llamaron “Che Guevara” por “la misma simple razón que lleva la sed al agua y el hombre a la mujer”¹⁴²², y se refiere a ellos como “estudiantes españoles portugueses, griegos, africanos que ocuparon sus Casas para abrir sus pulmones a un aire sin venenos”.¹⁴²³



Cortázar apoya, por lo tanto, esta ocupación de la Casa de Argentina –de hecho, como hemos visto, acompaña a los estudiantes durante la invasión– creada en 1928 y en cuya habitación número cuarenta, había residido en su primer año en París.

El edificio se encontraba en la Ciudad Universitaria, en donde no estaba permitida, por estatuto, la entrada de la policía y donde muchos países tenían casas nacionales en las que se hospedaban estudiantes extranjeros.

Entre los apoyos a la toma (los que figuran en los registros), están los de Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Jean-Luc Godard, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes. Los ocupantes colocaron un letrero en la fachada que se prendía y apagaba de manera intermitente rebautizando a la Casa con el nombre de “Pabellón Che Guevara”.

En la web de la Casa Argentina podemos leer: “Durante la ocupación de la Casa en mayo de 1968, los pintores Antonio Seguí y Roberto Matta pintaron un mural colectivo en el salón, que será recubierto posteriormente por decisión de los gobiernos militares argentinos de turno”. Dicho mural es mencionado por Cortázar en “Noticias del mes de Mayo”:

A todo esto los muchachos argentinos me habían invitado a beber un vaso de tinto en su Casa de la Cité, y escuchábamos un disco de María Elena Walsh mientras

¹⁴²¹ Badenes, op. cit., p. 76.

¹⁴²² Cortázar, “Noticias del mes de Mayo”. *Último round* (2006), tomo I, p. 94.

¹⁴²³ Ídem.

Matta y Seguí empezaban a pintar en la pared a un general con cuatro patas cayéndose de un caballo con solamente tres.¹⁴²⁴

Además del hincapié en el surrealismo revolucionario de la pintura, nótese que Cortázar habla, casi provocadoramente, de “su casa de la Cité” cuando se refiere a la Casa de Argentina, igual que habla de “sus Casas” al referirse a estudiantes de todas las nacionalidades. Lo hace con la misma irreverencia que muestra hacia todas las instituciones tradicionales y hacia las “palabras huecas que las representan”.¹⁴²⁵

Con el término “casa”, Cortázar está haciendo alusión al verdadero significado, no el burocrático, no el político, sino el significado humano y desnudo, la esencia del concepto. La Casa de Argentina fue constituida para representar y alojar a los ciudadanos argentinos y, por tanto, es o debe ser legítimamente su casa. En este sentido, si no cumple las funciones legítimas, a favor del hombre, para las que fue inventada en un principio, hay que “sanearla” y eso es lo que hacen los “invasores”, desde el punto de vista de Cortázar: tomar lo que en realidad les pertenece y darle el sentido que debe tener, devolverlo a la raíz, buscar el origen, no a través de la vía telúrica sino de la ontológica.

Cortázar explica este concepto en el texto de *Último round* que completa la poesía de su *collage* de mayo: “Homenaje a una torre de fuego”, del que volveremos a hablar después:

En el pabellón de la Argentina, ¿cómo no iba a manifestarse ese salto hacia una realidad auténtica cuando bajo su techo se venía reiterando la injusticia, la discriminación, la estafa moral que no era más que el reflejo de lo que sucede allá en la patria, allá en los países de América Latina? Tomar esa residencia ha significado para los estudiantes entrar escoba en mano en una casa sucia para limpiarle el polvo de mucha ignominia, de mucha hipocresía. Pero en el fondo esto es sólo un episodio dentro de un contexto infinitamente más rico, que no se engañen los que quieran ver en ese gesto una mera oposición política en el plano nacional. Detrás de la ocupación de lo que es propio hay una conciencia que va mucho más allá del perímetro de una residencia universitaria; simbólicamente, poéticamente, estos muchachos han tomado a la Argentina entera para devolverla a su verdad tanto tiempo falseada; y decir eso es decir también América Latina, es sentir a través de este impulso y esta definición toda la angustia de un continente traicionado desde dentro y desde fuera¹⁴²⁶.

¹⁴²⁴ Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 105.

¹⁴²⁵ Picon Garfield (1975), p. 230.

¹⁴²⁶ Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, pp. 196-197.

El deseo de esta limpieza de la ignominia, de la que habla Cortázar tomará la forma de rotura de todo tipo de caparazones y armaduras y llevará a los jóvenes a decir, “Le mouvement populaire n’a pas de temple”¹⁴²⁷, como afirma uno de los carteles que Cortázar fotografía en la Sorbona para incluirlo en su libro (en la imagen abajo).



IV.3.3.3.5. La patria: una enorme casa de muchas habitaciones

La negación del templo fetiche tiene lugar a todos los niveles: la tierra no debe ser un templo. Por ello, Cortázar, en sus “Noticias del mes de Mayo”, se une a los estudiantes que se alzan contra la amenaza de expulsión de Francia del líder estudiantil Cohn-Bendit, coreando el célebre “Nous sommes tous des juifs allemands”. Cortázar se hace eco de la denuncia del periódico *L’humanité* al estudiante judío alemán, como “Intruso, extranjero metido en casa ajena”¹⁴²⁸, y escribe:

Entonces la palabra en la piel de los jóvenes
 desnuda y nueva, pegada a lo real, a lo vivible
 la palabra estallando en cien mil bocas
 en el Odeón en Charléty, en la rue Soufflot
 en la Sorbona y la Bastilla, el grito más hermoso
 que haya gritado Francia en veinte siglos: *NOUS SOMMES TOUS DES JUIFS
 ALLEMANDS!*¹⁴²⁹

Cortázar añade, al final de su poema la siguiente afirmación: “...y todos los que creemos/ en la revolución y el hombre/ judíos alemanes”. En otra página del *collage* del 68,

¹⁴²⁷ *Ibíd.*, “Noticias del mes de Mayo”, p. 119.

¹⁴²⁸ *Ibíd.* p. 112.

¹⁴²⁹ *Ibíd.* p. 113.

ironiza sobre la expulsión de un artista argentino que había participado en la insurrección: “Muy bien hecho eso de expulsar de Francia a Julio Le Parc, así aprenderá”.¹⁴³⁰

El patriotismo había sido muy atacado desde las filas surrealistas, en favor de un “universalismo humanitario”¹⁴³¹ que también defiende Cortázar, porque al escritor el “catálogo de patrias” le suena “repentinamente artificial” cuando para él sólo hay “una patria, la poesía de ser hombre en la Tierra”.¹⁴³²

Contra el imperialismo o la división basada en prejuicios, el escritor propone otro concepto de patria: “una enorme casa de muchas habitaciones en la que los pueblos habitarán un día como habita una familia en su casa: conociéndose hablándose, queriéndose”¹⁴³³.

En los sesenta, en Francia se crean grupos como el Comité Vietnam de Base y el Comité Vietnam Nacional (en 1967 y 1966 respectivamente) que organizan importantes movilizaciones antiimperialistas.

Durante la guerra de Indochina y Argelia, se hace patente la división entre los segmentos de población que apoyan el dominio colonial sobre Argelia y los que se oponen. Los grupos ultraderechistas pro Argelia francesa (*Occident, Ordre Nouveau* o *Jeune Nation*) se enfrentan, durante toda la década de los sesenta, con los movimientos estudiantiles y obreros izquierdistas, en muchas ciudades francesas.

A este respecto, Cortázar ofrecerá una explicación profunda sobre su visión del patriotismo y el imperialismo en la entrevista concedida a *Life*:

Lo he dicho muchas veces, pero habría que repetirlo: el patriotismo (¿por qué no el nacionalismo, en el que tan fácilmente desemboca?) me causa horror en la medida en que pretende someter a los individuos a una fatalidad casi astrológica de ascendencia y de nacimiento. Yo les pregunto a esos patriotas: ¿Por qué no se quedó en la Argentina el Che Guevara? ¿Por qué no se quedó Régis Debray en Francia? ¿Qué diablos tenían que hacer fuera de su país? [...] Si en la Argentina las querellas políticas e intelectuales llevaran de una buena vez a un movimiento de fondo que se enfrentara revolucionariamente con las oligarquías y el gorilato, nada justificaría mi ausencia; pero tal como veo las cosas hoy en día, lo poco que puedo hacer en favor de ese movimiento de fondo lo estoy haciendo a mi manera desde Francia, como también desde Francia trabajo en pro de la Revolución Cubana¹⁴³⁴.

Contra ese “gorilato”, Cortázar combate con sus armas de poesía, ironía, crítica, en *Último round*:

¹⁴³⁰ *Ibíd.* p. 106.

¹⁴³¹ Picon Garfield (1975), p. 231.

¹⁴³² Cortázar, “Noticias del mes de Mayo”. *Último round* (2006), tomo I, p. 94.

¹⁴³³ “De cómo la realidad está en los sueños” (1979). Cortázar, *Obra crítica / VI*. (2006), p. 626.

¹⁴³⁴ “Lo que sigue se basa en una serie de preguntas que Rita Guibert me formuló por escrito”. Cortázar, *Papeles inesperados* (2010), pp. 231-232.

Pensó en Simón Bolívar, pensó en un argentino batallando y muriendo por Cuba y por el mundo de los desposeídos, pensó en cubanos, venezolanos, guatemaltecos, bolivianos, colombianos, peruanos, que se juegan la vida por quien no siempre lo merece, pensó en las nacionalidades, vio fronteras aduanas policías ejércitos educación primaria ¡la PATRIA, niños, la PATRIA!).¹⁴³⁵

Y grita junto a los estudiantes: “Hasta que nazca el tiempo de la única cosecha y judío alemán negro argentino chino francés árabe indio sean palabras que se usaban en la Edad Media que acabó a finales del siglo XX amén”¹⁴³⁶.

IV. 3.3.4. “Reinventad la vida”

Como decíamos, el deseo de devolverles la dignidad a las cosas queda plasmado en dos movimientos fundamentales: por un lado, las ocupaciones (ya hemos visto el ejemplo de la Casa de Argentina). Por el otro, un afán de comunicación hasta ahora no manifestado que se plasma en grafitis como “hablen con sus vecinos”¹⁴³⁷, recogido por Cortázar, o “sólo la verdad es revolucionaria”¹⁴³⁸.

IV. 3.3.4.1. El nuevo código anticódigo:

Durante aquellos días de mayo, París presenció una ola de comunicación que sacudió las calles, y todos los centros en los que pudiera realizarse algún tipo de debate, incluso las casas se convirtieron en ágoras. Como afirma Fuentes:

Cafés, bistrós, talleres, aulas, fábricas, hogares, las esquinas de los bulevares: París se ha convertido en un gran seminario público. Los franceses han descubierto que llevaban años sin dirigirse la palabra y que tenían mucho que decirse. Sin televisión sin gasolina sin radio y sin revistas ilustradas, se dieron cuenta de que las “diversiones” los habían realmente “divertido” de todo contacto humano real. Durante un mes, nadie se entero de los embarazos de la princesa Grace o de los amores de Johnny Hallyday, nadie se sintió constreñido por el dictado sublimante de la publicidad a cambiar de auto reloj o marca de cigarrillos. En lugar de las diversiones de la sociedad de consumo, renació, de una manera maravillosa, el arte de reunirse con otros para escuchar y hablar y reivindicar la libertad de interrogar y de poner en duda [...] ¹⁴³⁹.

El estallido del diálogo en las calles fue tan intenso que, según el testimonio de Fuentes, incluso las consultas de los psiquiatras se vaciaron:

¹⁴³⁵ Cortázar, “Noticias del mes de Mayo”, *Último round* (2006), tomo I, p. 111.

¹⁴³⁶ *Ibíd.* p. 114.

¹⁴³⁷ *Ibíd.* p. 110.

¹⁴³⁸ *Ídem.*

¹⁴³⁹ Fuentes (2005), pp. 25-26.

Un psicoanalista amigo, se queja amargamente: “los consultorios se han vaciado, pero realmente vaciado. La revolución ha sustituido al psiquiatra. Nos sentimos inútiles. Ayer vino a verme una muchacha cliente mía y me dijo: ‘ustedes quieren adaptarnos a esta sociedad idiota. Me niego a ser adaptada. Quiero ser rechazada y rechazar el mundo actual’. Y me dejó como recuerdo un adoquín sobre la mesa”¹⁴⁴⁰.

Y, por otro lado, estaba la comunicación escrita, el hecho de que los jóvenes decidiesen dar rienda suelta a su imaginación, no ya sobre el papel o la cartulina, sino sobre los mismos muros de la ciudad, da una idea de hasta qué punto existía la necesidad de romper con la estructura establecida.

“Los muros de París hablan: sueños, consignas, cóleras, deseos, programas, bromas, desafíos y la resurrección de una heterogénea progenie reunida en una especie de editorial permanente de piedra y pintura”¹⁴⁴¹, afirma Fuentes.

El grafiti, como nos explica Quentin Bajac, encarna, para los surrealistas, lo que Éluard definiría como “poesía involuntaria”, y

refleja el interés creciente que surgió en los años treinta por la etnografía y el estudio de las sociedades y las artes primitivas. En esos grafitis el fotógrafo percibe la universalidad del lenguaje humano simbólico, una mitología común inalterada desde los tiempos de las cavernas hasta la era industrial, símbolo de autenticidad, el acceso a la médula de la sobrerealidad¹⁴⁴².

Así lo creía Brassäi que consideraba los grafitis urbanos como objetos perdidos, versiones modernas de lo rupestre procedentes de un mundo puro, aún sin corromper, hallazgos reveladores con los cuales realizaría la serie de fotos “*Du mur des cavernes au mur d’usine*” (1933), como contribución a la revista *Minotaure*.

La intuición pura, la mirada del niño y del poeta, el arte del poetismo, subyace en los mensajes de los grafitis, junto al ingenio humorístico y la catarsis de la angustia existencial.

Como defiende Rubio, en su introducción a las fotografías de grafitis de Brassäi, “la pared exorciza, es decir, si el muro es el refugio de todo aquello que se reprime, se reprueba, se prohíbe, se oprime, también es la catarsis”¹⁴⁴³. En su opinión:

Conforma también una estructura que no puede ser más propicia para activar la imaginación [...] suscita semejanzas cuyo descubrimiento fortuito siempre ha ayudado al hombre a revelarse a sí mismo [...] El lenguaje de la pared es una

¹⁴⁴⁰ Ibid. p. 29.

¹⁴⁴¹ Ibid. p. 35.

¹⁴⁴² Bajac, Quentin. “Lo fantástico moderno”. En AA.VV. *La subversión de las imágenes: surrealismo, fotografía, cine*. Jacques-Edouard Livet (Ed.) (Cat. Exp.). Madrid: Fundación Mapfre, 2010, p. 164.

¹⁴⁴³ Rubio, Oliva. Introducción a: *Brassäi: graffiti*. Comisaria, Oliva María Rubio. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008.

incesante transposición, transmutación de imágenes que se forman y se deforman, se unen y se desunen, se mimetizan y se metamorfosean¹⁴⁴⁴.

Así, el lenguaje de las paredes, la mezcla de mensajes en ellos, se convierte sencillamente en un *collage*, concibiendo el *collage* tal como al principio de este capítulo lo hemos analizado.

Años después de la convulsión de mayo, Bauer graba, para su documental, uno de los paseos de Cortázar por París, en el que el escritor le confesaría:

Esta cantidad de afiches que se van amontonando [...] La pared llena de carteles tiene algo siempre de mensaje, es como una especie de poema anónimo porque ha sido hecho por todos, por montones de pegadores de carteles que fueron superponiendo palabras, imágenes, y luego unas caen, otras quedan, los colores se van combinando y ahí encima queda un verdadero cuadro que se va a seguir perfeccionando todavía porque cuando ese cartel se caiga en pedazos va a ser todavía más hermoso. Este tipo de cosas, cuando yo aprendí a caminar por una ciudad siempre me parecieron signos. Ese poema anónimo tiene un sentido, hay palabras, hay cosas que continuamente te echan hacia delante, hacia atrás, por ejemplo con ese cartel del grupo *Dillinger* yo me voy treinta o treinta y cinco años atrás y recuerdo al verdadero Dillinger y eso crea un coágulo porque yo sigo andando pero durante un rato voy a estar viviendo treinta y cinco años atrás lo cual supone todo un juego de recuerdos, de sentimientos¹⁴⁴⁵.

En este sentido, el poema anónimo —que Cortázar había llevado, años antes, a las páginas de *Último round*—, actuaría como un agujero de gusano en el tiempo o, para mayor exactitud, como un pasaje.

En cuanto que *collage*, el poema anónimo conformado por los grafitis transcritos, las fotografías de carteles y los poemas, abre una fisura. Esto mismo ocurre en el relato “*Graffiti*” de Cortázar, en el que las paredes se convierten en su antítesis, es decir, conforman el acceso a través de los signos, único medio de comunicación de los dos amantes encerrados en una ciudad sitiada.

En mayo del 68, las paredes se convierten en la esponja. El *collage*, de nuevo, funciona aquí como intersticio, como apertura del minotauro (dislocación, excentración, irreverencia ante cualquier estructura fijada), que tiene además la cualidad principal y única del lenguaje poético: la trascendencia de cualquier estructura, incluida la propia palabra. Es el nuevo código que desteje el código, la entrevisión de la playa bajo los adoquines¹⁴⁴⁶. En este sentido, resulta tremendamente significativa una de las frases recogidas en la calle Censier, de París. Dice así: “la barricada cierra la calle, pero abre el camino”¹⁴⁴⁷.

¹⁴⁴⁴ Ídem.

¹⁴⁴⁵ Película documental: Cortázar. Bauer, Tristán. *Cortázar*. Argentina: La Zona, 1994.

¹⁴⁴⁶ El célebre grafiti “Sous les pavés la plage” fue escrito en la calle Sommerard. Vid. Badenes, op. cit., p. 335.

¹⁴⁴⁷ *Ibid.* p. 335.

Los poetistas persiguen la conexión con lo axial, desean recuperar el verdadero nombre de las cosas, su esencia. Y escriben en los muros de la ciudad por “falta de medios para escribir entre las nubes”. Porque la única manera de superar el fetiche, de descifrar su lenguaje secreto y cerrado, es reinventarlo.

De este modo, los carteles ofrecen su dibujo inventado sobre los muros de París, su *collage* de poesía conforma un nuevo mensaje sobre el mensaje, declarando el estado de plenitud del ser (“la poesía de ser hombre en la tierra”) para que esa plenitud pueda ser posible. Así, “la poesía sigue siendo la mejor posibilidad humana de operar un encuentro que nadie definió mejor que Lautréamont y que puede hacer del hombre el laboratorio central de donde alguna vez saldrá lo definitivamente humano”¹⁴⁴⁸, afirma Cortázar en *Último round*, acompañando los grafitis de los estudiantes. En ellos ya se ha operado el cambio. Están transmutados de poesía.

Como afirma Picon Garfield, coincidiendo con Péret, el poeta es, por definición, un revolucionario que lucha en todos los terrenos. Cortázar opina, en su homenaje al 68, que en la tarea de escribir “en los muros de la tierra”, la vida y el arte han de estar entrelazados, la escritura y la respiración han de ser un mismo ritmo. Ello es posible sólo en la edad porosa: “ya está naciendo el tiempo abierto, el tiempo esponja”¹⁴⁴⁹, donde “nadie se enriquece leyendo si a la vez no es capaz de chupar un durazno aprovechando que tiene una mano libre para llevárselo a la boca, si no hace el amor entre dos páginas, si no se asoma a la ventana para saber que cincuenta niños murieron quemados en la zona de Saigón”.¹⁴⁵⁰

Años antes de escribir estas líneas, Cortázar había subrayado, en el libro de su amigo Octavio Paz, *El arco y la lira*, el siguiente párrafo:

Recitar versos es como danzar con el movimiento general de nuestro cuerpo y de la naturaleza. El principio de analogía o correspondencia desempeña aquí una función decisiva. Recitar fue —y sigue siendo— un rito. Aspiramos y respiramos el mundo, con el mundo, en un acto que es ejercicio respiratorio, ritmo, imagen y sentido en unidad inseparable. Respirar es un acto poético porque es un acto de comunión. En ella, y no en la fisiología, reside lo que Étiemble llama “el placer poético”¹⁴⁵¹.

La poesía ha dejado de ser su manifestación falsa para volver a su esencia, ha dejado de ser la “gallinita cumplidora”¹⁴⁵² para estar viva, cumpliendo así el precepto Artaudiano.

Los estudiantes
alzan con sus manos desnudas
los pavimentos de cemento y estadística
para apedrear la Gran Costumbre

¹⁴⁴⁸ Cortázar, “Noticias del mes de Mayo”. *Último round* (2006), tomo I p. 104.

¹⁴⁴⁹ *Ibíd.* p. 89.

¹⁴⁵⁰ *Ibíd.* p. 104.

¹⁴⁵¹ Paz, Octavio. *El arco y la lira* (1956), p. 276.

¹⁴⁵² Cortázar, “Noticias del mes de Mayo”. *Último round* (2006), tomo I, p. 99.

y en la ordenada cibernética
 abrir de par en par ventanas como senos.¹⁴⁵³

Entonces, el poema... / ¿Poema? Oh no, oh no / Fijese qué lástima, pensar que iba tan bien hasta hace unos años, a pesar de ciertos excesos verbales, y ahora así, de golpe... / Debe ser el oro de Moscú, a menos que sean dólares de la CIA, que también pagó a Cohn-Bendit / Insultar a la poesía, esa cosa tan delicada / Con rima y ritmo / Con metáforas / Con muchísimos sauces / Igual que esos concretos, dígame un poco, que le hacen poemas con figuritas y pedazos de palabras todo pegado / La poesía es como un aire suave de pausados giros y no debe rozar para nada la política / No empleará jamás palabras tales como Fidel o Mao, se mecerá en la metafísica y en la erótica que ya son bastante, porque a veces... / Lo que pasa es que está de moda hacerse el duro y, claro, él aprovecha, niño terrible tira de culo críticos ponderados / No importa, m'hijita, la poesía seguirá poniendo sonetos, es una gayinita cumplidora / Sí pero habría que prohibir, digo bien, PROHIBIR una cosa como ésta, doctor Lastra / Es que no tenemos un gobierno fuerte, señora, se lo digo yo, hasta los Kennedy estaban sobornados por los comunistas, tengo pruebas /

Los estudiantes escriben en los muros que “la poesía está en la calle”.¹⁴⁵⁴ Y le inspiran a Cortázar poemas como el siguiente¹⁴⁵⁵:

LA POESÍA ESTÁ EN LA CALLE

(Rue Rotrou)

Escucha, amor, escucha el rumor de la calle,
 eso es hoy el poema, eso es hoy el amor.
 El ritmo, una vez más, es el solo pasaje:
 Rodin, Uccello, Cohn-Bendit, Nanterre,
 la voz de Elena Burke y de Catherine Sauvage,
 la primer barricada al alba en el Boul'Mich',
 el café que se bebe entre dos manifiestos,
 a veces la ternura, **Écoute, camarade...**
 o el zarpazo, **Dis-donc, ils se foutent de nos gueules!**
 y Saint-John Perse y Vargas Llosa y Losey
 entre Thelonious Monk y José Antonio Méndez,

el ritmo de la noche en la voz de Marcuse,
 el rumor de la calle, Lévi-Strauss, Evtuchenko,
 los nombres del amor cambian como los días,
 hoy es Jean-Luc Godard y mañana Polanski,
 los estudiantes corren al asalto del tiempo
 bajo las cachiporras de las bestias de cuero,
 y nada puede contra su ritmo de trigales
 y nada puede contra tu sonrisa, oh mi amor
 que aniquila jugando las bombas lacrimógenas!

¹⁴⁵³ *Ibíd.* p. 91.

¹⁴⁵⁴ *Ibíd.* p. 107. Cortázar indica, bajo la frase, el nombre de la calle en la que fotografió el grafiti: “rue Rotrou”.

¹⁴⁵⁵ *Ídem.*

El ritmo, el *swing* poético axial es, una vez más, el único pasaje: “Acaso en último término una ciudad sólo se deja aprehender por el ritmo”¹⁴⁵⁶, escribirá Cortázar en su texto a los ritmos de París.

A este respecto, en el libro de Paz, en el que Cortázar señala aquello que le parece más afín a sus teorías, dejaría marcado el siguiente párrafo:

La frase poética es tiempo vivo, concreto: es ritmo, tiempo original, perpetuamente recreándose. Continuo renacer y remorir y renacer de nuevo. La unidad de la frase, que en la prosa se da por el sentido o significación, en el poema se logra por gracia del ritmo. La coherencia poética, por tanto, debe ser de orden distinto a la prosa¹⁴⁵⁷.

En el relato “Reunión”, encontramos una reflexión del personaje alegórico del Che en la que se hace visible esta correspondencia entre el ritmo poético, proveniente de la intuición pura, y el dibujo de los elementos, como un *collage* que se forma a partir de la música:

siento al mismo tiempo cómo la melodía y el dibujo de la copa del árbol contra el cielo se van acercando, traban amistad, se tantean una y otra vez hasta que el dibujo se ordena de pronto en la presencia visible de la melodía, un ritmo que sale de una rama baja, casi a la altura de mi cabeza, remonta hasta cierta altura y se abre como un abanico de tallos, mientras el segundo violín es esa rama más delgada que se yuxtapone para confundir sus hojas en un punto situado a la derecha, hacia el final de la frase, y dejarla terminar para que el ojo descienda por el tronco y pueda, si quiere, repetir la melodía. Y todo eso es también nuestra rebelión, es lo que estamos haciendo aunque Mozart y el árbol no puedan saberlo, también nosotros a nuestra manera hemos querido trasponer una torpe guerra a un orden que le dé sentido, la justifique y en último término la lleve a una victoria que sea como la restitución de una melodía después de tantos años de roncós cuernos de caza, que sea ese allegro final que sucede al adagio como un encuentro con la luz.¹⁴⁵⁸

Los jóvenes poetas de París, en el *swing* del pulso contra el tiempo que busca restituir la melodía del hombre, han liberado la poesía de máscaras, la han sacado del “terreno privilegiado en el sentido escapista”¹⁴⁵⁹ y le han devuelto su sentido real, esencial, ilimitado, como pasaje al centro.

En el tiempo esponja, la poesía dibujada por los estudiantes, vuelve los muros permeables, porque sólo la poesía puede “aniquilar jugando las bombas lacrimógenas”. La poesía vuelve los muros blandos en el sentido en que Cortázar se refiere a dicha cualidad

¹⁴⁵⁶ Andrade y Cortázar, op. cit., p. 5.

¹⁴⁵⁷ Paz (1956), p. 67.

¹⁴⁵⁸ Cortázar, *Cuentos Completos*, (1998), vol II, pp. 540-541.

¹⁴⁵⁹ Así define Cortázar el terreno en el que no debe estar la literatura. Cortázar, *Último round* (2006) p. 104.

en su relato de *La vuelta al día*, en el que un hombre lo ve todo blando porque *ve*, en lugar de mirar¹⁴⁶⁰.

Como dijera Rimbaud, el poeta se hace “vidente”, porque, como si se tratara del camaleón propuesto por Cortázar, es capaz de llegar a todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura, en el impulso de “alcanzar lo desconocido mediante el desarreglo de *todos los sentidos*”¹⁴⁶¹.

El poeta, y, en este caso, el poetista, *ve* (penetra en) lo que la mirada no es capaz de desvelar. De este modo,

la ciudad vuelve a ser lo que la sensibilidad de sus habitantes quiso que fuera, una diversidad unitaria, algo que se propone a la mirada profunda como ciertos cuadros o ciertos poemas, un universo sensualmente satisfactorio tal como lo vio Paul Verlaine, *sans rien en lui qui pèse ou qui pose*¹⁴⁶².

Así, recordemos, “irá naciendo poco a poco esa intimidad que vuelve más entrañable la maraña arquitectónica”¹⁴⁶³. Ahora se cumple definitivamente aquello a lo que apuntaba el final de *Rayuela*. Ahora son visibles las “correspondencias profundas entre piedra y palabra, entre masa urbana y repertorio mental”¹⁴⁶⁴, las constelaciones que surgen de los elementos del París mágico poetizado desde la mirada surrealista.

El pasaje que los estudiantes crean, desde esta mirada, en los muros de París conforma una fisura a través del juego materia-antimateria del *collage* poético que tiene su espejo en el otro *collage* que Cortázar crea en el centro de su libro, con las “Noticias del mes de Mayo”. De este modo, a través del pasaje del segundo se llega al primero que, a su vez, accede a otra constelación, un vórtice accede a otro vórtice. He ahí el fenómeno de fractalidad e interpenetración que Cortázar logra en su libro.

La poesía trasciende las estructuras inventando otras nuevas, las ablanda, vuelve el cemento liviano (recordemos la escultura a mayo del 68, el asfalto elevándose como un ave) y hace que sea posible construir una no-estructura por encima de la estructura, precisamente porque esta nueva estructura es dinámica, cambiante, frente a la anterior, rígida y reificada, y eso es lo único que la salva de perecer.

¹⁴⁶⁰ “Conozco a un gran ablandador, un sujeto que todo lo que ve, lo ve blando, lo ablanda con sólo verlo, ni siquiera con mirarlo porque él más bien ve que mira, y entonces anda por ahí viendo cosas y todas son terriblemente blandas”. De “Todo lo que ve lo ve blando”, relato de Cortázar incluido en el apartado “Para una antropología de bolsillo”, en *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo I, p. 60.

¹⁴⁶¹ Carta de Rimbaud a Georges Izambard del trece de mayo de 1871. (Cursivas de Rimbaud). Rimbaud, Arthur. *Iluminaciones seguidas de Cartas del Vidente*. Madrid: Hiperión, 1985, p. 131.

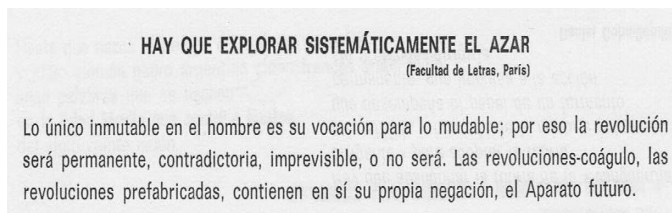
¹⁴⁶² Andrade y Cortázar, op. cit., p. 6.

¹⁴⁶³ *Ibid.* pp. 9-10.

¹⁴⁶⁴ *Ibid.* p. 9.

IV.3.3.4.2. Dinamismo versus quitinosidad

En *Último round*, Cortázar recoge la frase “Hay que explorar sistemáticamente el azar”¹⁴⁶⁵, recordándonos que la revolución ha de estar en permanente estado de cambio.



Cortázar combate lo estático en favor de lo dinámico, y al coleóptero, en favor del camaleón: “trato de luchar por todos los medios, y sobre todo con medios lúdicos, contra lo quitinoso”,¹⁴⁶⁶ le confiesa a Prego en una entrevista, pues piensa que las revoluciones están amenazadas por la “tendencia a la estratificación”.¹⁴⁶⁷

Para el escritor:

un revolucionario (intelectual o guerrillero, pensador o ejecutor o ambas cosas, poco importa en este caso) está obligado a luchar en dos frentes, el exterior y el interior, es decir, contra el capitalismo que es el enemigo total, y también contra las corrientes regresivas o esclerosantes dentro de la revolución misma, los aparatos burocráticos tantas veces denunciados por Fidel Castro, esa barrera de la que creo ya hablaba Marx¹⁴⁶⁸.

Llevando, una vez más, esta idea a su literatura, Cortázar hace de su libro *Último round* un objeto permutante en contenido y forma, por cuyo colador central (el gran *passepartout* “Noticias del mes de Mayo”) llegamos de nuevo a la primavera parisina, donde el dinamismo frente a lo quitinoso parece imparable: “La fuerza de nuestro movimiento reside precisamente en que se apoya en una espontaneidad incontrolable”, afirma Cohn-Bendit¹⁴⁶⁹. En los días de belleza convulsiva del 68, esa espontaneidad tiende puentes (como lo hacen los poemas de Cortázar) para que la permutación se extienda a los terrenos más variados.

De este modo, el contagio del entusiasmo revolucionario se hace patente en la gran huelga general del trece de mayo, seguida por nueve millones de trabajadores en toda Francia. Al finalizar la manifestación de ese día en París (que congrega a estudiantes, trabajadores y profesores), con la firme voluntad de convertir en práctica el deseo de legitimación y restitución que se traducía en dar a las instituciones un sentido más auténtico,

¹⁴⁶⁵ Cortázar, “Noticias del mes de Mayo”. *Último round* (2006), tomo I, p. 116.

¹⁴⁶⁶ Prego, op. cit., p. 138.

¹⁴⁶⁷ *Ibíd.*, p. 137.

¹⁴⁶⁸ Cortázar, *Papeles inesperados* (2010), p. 230.

¹⁴⁶⁹ Cohn-Bendit (2008), p. 56.

varios grupos de estudiantes ocupan la Sorbona y la declaran abierta al público y al diálogo de todo aquel que quiera participar.

IV.3.3.4.3. “Basta de tomar el ascensor, toma el poder”



El deseo de comunicar, o más bien de “despertar”, muestra la necesidad de potenciar la capacidad crítica y de romper las fronteras del espacio para despertar a la sociedad durmiente. “Descubrió la Palabra, hizo el amor con ella –escribe Cortázar en su *collage* de mayo– en cada esquina, bajo cada puente / un árbol de sonrisas nació sobre el cemento, se discutió con rabia pagándote un café / las ideas cuchillo, los argumentos piedra”¹⁴⁷⁰, París se incendia, se desnuda, en el nuevo código.

La Sorbona se convertirá en sede de una proliferación de creatividad sin precedentes y en todas las formas de comunicación: grafitis, diseño gráfico en carteles y periódicos, mensajes por altavoz, *meetings*, asambleas, diálogos, etc. Cortázar fotografía muchos de estos carteles que dan cuenta del deseo de comunicar desde lo axial, y los añade al *collage* de su *Último round*¹⁴⁷¹. Especialmente significativo es aquel en el que se puede leer “Literatura y revolución”¹⁴⁷² (en la imagen a la derecha).



El intercambio de ideas es continuo, hasta tal punto que, como asegura Joffrin en su narración de los eventos de mayo: “el viejo edificio gris se convertirá en la capital simbólica de la revolución en curso, un pequeño palacio de invierno en primavera que no encierra el poder político sino el de los signos, tan importante en esta revuelta de las palabras y los sentidos, del discurso y la imaginación”¹⁴⁷³.

Al día siguiente de la toma de la Sorbona, los trabajadores de Sud-Aviation en Nantes y los de Renault, en diversas ciudades francesas, ocupan sus fábricas. Los estudiantes, movidos por el deseo de diálogo, organizan marchas para realizar encuentros con los obreros. Poco a poco, la huelga se extiende, paralizando la mayor parte de la Francia industrial. En muchos de los centros de trabajo en huelga comienza a plantearse la cuestión del poder obrero en las empresas, especialmente en la fábrica de Sud-Aviation donde, durante tres semanas, los obreros se autogobiernan y dirigen la fábrica sin administradores patronales.

¹⁴⁷⁰ Cortázar, “Noticias del mes de Mayo”. *Último round* (2006), tomo I, p. 109.

¹⁴⁷¹ *Ibíd.* pp. 92-93, 97, 118 y 119.

¹⁴⁷² *Ibíd.* p. 97.

¹⁴⁷³ Joffrin, Laurent. *Mai 68: Histoire des Événements*. París: Seuil, 1988, p. 144.

Las ocupaciones se han convertido en la mejor forma de comunicación de este código anti-código, es decir, la reinención de la vida. Una de las más importantes es la ocupación del Odeón, el dieciséis de mayo (que durará un mes), donde se cuelga el cartel de “la imaginación toma el poder”. El local, según las crónicas de aquellos escritores y periodistas que lo vivieron, simplemente dejó de ser un teatro para convertirse en un foro de discusión continua. El Odeón está abierto a trabajadores, obreros, comerciantes de barrio, actores, artistas... cualquiera puede tomar la palabra.

Durante la ocupación del Odeón, el Comité de Acción Revolucionaria, publicaba la siguiente octavilla:

La imaginación toma el poder. La lucha revolucionaria de los trabajadores y los estudiantes, que ha nacido en la calle, se extiende ahora por los lugares de trabajo y por los pseudovalores de la sociedad de consumo. Ayer, Sud-Aviation, en Nantes, hoy el teatro llamado de Francia-Odeón. El teatro, el cine, la pintura, la literatura, etc. Se han convertido en industrias acaparadas por una “élite” con un objetivo de alienación y de mercantilismo.

¡Sabotead la industria cultural!

¡Ocupad y destruid las instituciones!

¡Reinventad la vida!

¡Vosotros sois el arte!

¡Vosotros sois la revolución!

Entrada libre en el ex-teatro de Francia a partir de hoy.

París se encuentra a sí misma en el encuentro de miles de personas. En este sentido es muy revelador el testimonio de Fuentes:

En París, en las barricadas, en las manifestaciones, en el diálogo maravilloso que ha sido el triunfo mayor de la revolución, nos hemos encontrado y nos hemos reconocido: chilenos y españoles, argentinos y mexicanos, brasileños y peruanos, portugueses y centroamericanos... hemos discutido el destino probable, los imposibles sueños y las pesadas condenas de nuestros países: en el espejo de los sucesos franceses, era posible distinguir la imagen mutilada de la comunidad de habla española y portuguesa, sus carencias y sus aspiraciones¹⁴⁷⁴.

Los ciudadanos se encuentran a sí mismos en la ciudad, y descubren la otra ciudad, la otra orilla, porque “al dejarnos entrar hasta lo más hondo en su lenguaje que abre puertas más allá, más atrás de las piedras y las perspectivas, la ciudad nos deja desnudos en nosotros mismos”¹⁴⁷⁵. Las palabras son el acceso, el puente y el arma, en ese sueño que ha hecho despertar a un pueblo que no para de expresarse, que eleva su grito para así, algún día, poder disfrutar de la calma de la plenitud:

¹⁴⁷⁴ Fuentes (2005), p. 101.

¹⁴⁷⁵ Andrade y Cortázar, op. cit., p. 9.

En París se pidió lo imposible con las manos desnudas [...] lo imposible se hizo día en la Sorbona, un largo mes de día / se despertó, desperezó en la calle, en los cafés/ y un pueblo que no hablaba más que para callar¹⁴⁷⁶.

IV. 3.3.4.4. La comunicación lúdica

Como hemos visto en capítulos anteriores, el juego es la forma de indagar en el laberinto, el juego crea un no-espacio, un no-tiempo y, desde ese agujero, “el juego es fundamentalmente un símbolo de lucha contra la muerte, contra los elementos y las fuerzas hostiles, contra uno mismo”¹⁴⁷⁷, afirma Imrei. Y nos recuerda que “los juegos estaban originalmente ligados a lo sagrado [...] por este motivo, el tiempo de los juegos establecía una tregua general”¹⁴⁷⁸. El juego es, por lo tanto, algo que establece una tregua en el tiempo, su dominio es “un universo reservado, cerrado y protegido; un espacio puro”¹⁴⁷⁹.

No podemos dejar de observar, en este sentido, una relación entre el grafiti y el juego, en cuanto que ambos son expresiones de una pureza primera, ambos generan un no espacio en el espacio, una dialéctica que lleva a la entrevisión tras la síntesis de materia y antimateria, ambos crean una fisura.

De este modo, los jóvenes del 68 abren un interregno al espectador para que, desde ahí, pueda observar la realidad en la que participaba mecánicamente. Cortázar crea un pasaje hacia ese mismo lugar en su libro, a través del *collage* de grafitis poetizados. La exploración de nuevos caminos tiene lugar, así, en el formato y contenidos del libro al igual que en las calles.

“No aludo, oh críticos, a semejanzas o influencias, sino a ese estado en que la poesía alcanza posesión total de una realidad y no necesita del terreno privilegiado del poema, puesto que emana precisamente de la zona central donde narrar y cantar, donde delirar y entender cesan de afrontarse porque son facetas de un mismo poliedro”¹⁴⁸⁰, diría Cortázar en su crítica literaria.

La búsqueda de una comunicación más viva abre, en los sesenta, nuevos caminos visibles en el arte de la época, como el Fluxus, el neodadaísmo, el arte conceptual, el arte pop o el impulso del *performance art* que incluye el *happening*. En este contexto creativo, los jóvenes del 68 inventan su propia forma de *happening* para buscar un impacto directo sobre el ciudadano. Pintando en las paredes o llevando el teatro a la calle, los jóvenes tratan de desconcertar y motivar la reflexión sobre cuestiones que quizá nunca se había planteado o no había querido plantearse.

En su introducción al libro *Pameos y meopas*, Cortázar se hace perfecto eco de este grito de ruptura:

¹⁴⁷⁶ (Sic.) Cortázar, “Noticias del mes de Mayo”. *Último round* (2006), tomo I, p. 109.

¹⁴⁷⁷ Imrei, op. cit., 176.

¹⁴⁷⁸ Ídem.

¹⁴⁷⁹ *Ibíd.* p. 177.

¹⁴⁸⁰ Cortázar, “Jean Thiercelin: ‘Don Felipe’”. Cortázar, *Obra crítica / VI* (2006), p. 501.

Algo en mí es todavía capaz de entender el cambio, sentir, contra el rezago de las jerarquías intelectuales burguesas, que si la poesía del hombre de hoy puede darse como se da en un Octavio Paz o en un Drummond de Andrade, también se da cada día más (si dejamos caer las máscaras, si vivimos en la calle abierta y amenazadora y exaltante del tiempo revolucionario) en el lenguaje de las tizas en los muros, de las canciones de Leo Ferré, de Atahualpa Yupanqui, de Caetano Veloso, de Bob Dylan, de Raimon y de Leonard Cohen, en el cine de Jean-Luc Godard y de Glauber Rocha, en el teatro de Peter Weiss, en los juegos psicodélicos, en los happenings y en las provocaciones de lo aleatorio y lo mecánico que abren cada día más al gran público el pasaje a nuevas formas de lo estético y lo lúdico¹⁴⁸¹.

Recordemos que “lo que Morelli quiere es devolverle al lenguaje sus derechos [...] para que pueda ser usado como yo uso los fósforos y no como un fragmento decorativo, un pedazo de lugar común”¹⁴⁸².

En esta misma línea, uno de los recursos de los poetistas es la reinención de juegos como el de las preguntas: el rótulo “*Ici on joue au jeu des questions*”, puede verse, pintado con tiza, sobre las aceras: “con la tiza que inventa la poesía en la calle, con el color que asalta los grises anfiteatros”¹⁴⁸³, dice Cortázar en su *collage*.

Cada dibujo con tiza supone un círculo sagrado, una delimitación del mandala que genera el vórtice en medio de la acera. Cada representación teatral sobre hechos reales, situaciones políticas, sociales, etc., genera una fisura que provoca una reacción, y los estudiantes intervienen en las polémicas generadas entre los espectadores casuales. Sus diálogos o su mímica son improvisados, “sin texto elaborado ni copiado de ningún sitio”¹⁴⁸⁴, al estilo del *Living Theater* americano. Otra de sus escenas es “*Le journal parlé*”: se trata de leer diversos titulares e invitar a participar a los espectadores, opinando, discutiendo.

Este “periódico hablado” tiene también su versión en tinta. Los jóvenes crean periódicos centrados en la revolución, como *Le pavé* o *L'enragé*. El más importante, el bautizado como *Action* (que se creó el trece de mayo con sustento de la UNEF y del “Movimiento del 22 de marzo”) incorporaba eslóganes, fotografías, editoriales, textos y dibujos y documentos informativos, invitando al asombro desde la portada y mezclando elementos, a modo de libro-almanaque. Un esquema muy semejante al que, como veíamos, sigue Cortázar en *Último round*.

Poco después, en las jornadas reivindicativas de la América Latina no oficial en un salón artístico de París, Cortázar hablaría de esta sustitución del modelo convencional por fórmulas artísticas abiertas:

¹⁴⁸¹ Cortázar, Introducción a *Pameos y meopas*. Barcelona: Llibres de Sinera, 1971, pp. 9-10.

¹⁴⁸² Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 361.

¹⁴⁸³ Cortázar, “Noticias del mes de Mayo”. *Último round* (2006), tomo I, p. 88.

¹⁴⁸⁴ Labro (1968), p. 154.

la noción tradicional de los envíos firmados y del catálogo de artistas individuales se vio reemplazado por un movimiento deliberadamente anónimo y colectivo, en el que cada uno aportaría ideas, horas de trabajo, avenencias y desavenencias dialécticamente manejadas con miras a conseguir, mediante todos los recursos del arte actual, una especie de programa de información auténtica para los mal informados¹⁴⁸⁵.

Cortázar se muestra, aquí, a favor del *collage* anónimo que defiende en *Último round*. La acción colectiva no ha de ser entendida, sin embargo, como una actitud totalizadora, no debe anular el pensamiento individual ni convertirse en algo uniforme. Para Cortázar, ya lo hemos visto, “la revolución será permanente, contradictoria, imprevisible, o no será”¹⁴⁸⁶, puesto que las revoluciones-coágulo son su propia negación.

La *contestation* del 68 es dinámica y multiforme, puesto que se extiende, durante aquellos días de mayo, a todas partes y bajo todas las formas. Esta cualidad, junto con la reflexión en la línea socrática y la transgresión, son también los elementos principales de *Último round*, donde, como vimos, la subversión adquiere diversas formas: en los artículos, en los ensayos, en los relatos, en los poemas permutantes, en el modo de descomponer el discurso o de reinventar el glíglico, en los grafitis recogidos en el apartado “Noticias del mes de Mayo”, en las ilustraciones, y en la portada del libro, que se asemeja al periódico compuesto por los jóvenes.

Todo este despertar poético revolucionario es un proceso de carácter marcadamente lúdico, estrechamente relacionado con el humor crítico, una de las principales características del humanismo mágico y heroico que mezcla la soledad y la angustia existencialista con la magia y el juego surrealista, ambos humanismos unidos en esa “mayéutica intuitiva que los acerca a las *fuentes del hombre*”¹⁴⁸⁷.

IV.3.3.4.5. Humor-amor

”El humor es una manera de romper los moldes y abrir un camino positivo que no encontraremos jamás si seguimos plegándonos a las frías y sensatas reglas del juego del enemigo”¹⁴⁸⁸, apunta Cortázar en su texto “Nuevo elogio de la locura”.

Si nos fijamos en grafitis tales como “soy marxista de la tendencia Groucho” o “abajo el realismo socialista, viva



¹⁴⁸⁵ Cortázar, “La América Latina no oficial”. Cortázar, *Obra crítica / VI* (2006), p. 393.

¹⁴⁸⁶ Cortázar parafrasea a Breton en su *collage* de mayo. *Último round* (2006), tomo I, p. 116.

¹⁴⁸⁷ Así lo afirma Cortázar en su texto “Humanismo mágico y heroico” de la *Teoría del túnel*. En *Obra Crítica / I* (1994), p. 134.

¹⁴⁸⁸ Cortázar, “Nuevo elogio de la locura” (2006), p. 931.

el surrealismo”¹⁴⁸⁹, ambos recogidos por Cortázar, veremos que el humor irónico es un componente fundamental de estos mensajes.



El líder estudiantil Cohn-Bendit que, como hemos visto, fue un destacado personaje en el 68, tenía una característica peculiar: el humor. Su rebeldía, aunque no carecía de profundidad, no tenía un cariz dramático, sino que jugaba con la ironía en cada una de sus críticas, ya se dirigiese a periodistas, policías o ministros. De hecho, las crónicas de la época dicen de él que tiene “*un goût prononcé pour la provocation drôle*”¹⁴⁹⁰ (gusto por la provocación *divertida*) y le definen como una especie de nuevo Lenin, pero con sentido del humor.

Esta característica se asociaría definitivamente a la rebeldía tras la toma de una instantánea que fue inmediatamente reproducida a diferentes tamaños y colores, y convertida en uno de los iconos más célebres del 68. Se trata de la imagen de un policía que aparece de espaldas al espectador, frente a un sonriente e irónico Cohn-Bendit. Debajo, se le añadió a la imagen el rótulo sobreimpreso: “nous sommes tous indésirables”.

Los poetistas del 68 mostraban, de este modo, su lado surrealista que, en palabras de Cortázar, “brinca” alrededor del drama existencialista acompañándolo “livianamente” y “cumpliendo en un juego más hedónico e irresponsable su cacería de ser”¹⁴⁹¹. Así, el “humor incesante” del surrealista lo mantiene “lejos de la angustia existencial”¹⁴⁹².

Recordemos que, desde la perspectiva de Cortázar, el humorista, en su dislocación, es otro extrañado, igual que el poeta, que canaliza este extrañamiento hacia la excentricidad, hasta hacerlo, prácticamente, un modo de vida: “pienso en Jarry, en un lento comercio a base de humor, de ironía, de familiaridad, que termina por inclinar la balanza del lado de las excepciones, por anular la diferencia escandalosa entre lo sólito y lo insólito”¹⁴⁹³, precisa Cortázar en *La vuelta al día*.

Según Cortázar: “quien tiene sentido del humor tiene siempre la tendencia a ver en diferentes elementos de la realidad que lo rodea una serie de constelaciones que se articulan y que son, en apariencia, absurdas”.¹⁴⁹⁴ Es decir, que el humor nos sitúa en ese espacio abierto a la sobrerealidad, porque, “humanismo mágico, el surrealismo niega todo límite *razonable* en la seguridad de que sólo las formas, la dogmática lógica y las mezquinas condiciones deterministas de la comunidad gregaria han vedado al hombre el acceso a lo que él, provisoriamente denomina superrealidad”¹⁴⁹⁵.

¹⁴⁸⁹ Ambos en “Noticias del mes de Mayo”. Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 105.

¹⁴⁹⁰ Labro (1968), p. 24.

¹⁴⁹¹ “Humanismo mágico y heroico”. Cortázar, *Obra crítica* / I (1994), p. 136.

¹⁴⁹² Ídem.

¹⁴⁹³ Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo I, p. 38.

¹⁴⁹⁴ Prego, op. cit., p. 135.

¹⁴⁹⁵ “Surrealismo”. Cortázar, *Teoría del túnel. Obra crítica* / I (1994), p. 136

Por ello, como afirma Picon Garfield, el humor surrealista es siempre un “humor subversivo”¹⁴⁹⁶, en cuanto que, presupone la vuelta a las cosas, la ruptura con el canon establecido que sitúa al hombre al borde mismo del precipicio, al borde de la búsqueda. De hecho, algunos surrealistas, como Artaud, observaban en las películas de los hermanos Marx un humor serio y revolucionario¹⁴⁹⁷.

En este sentido, argumenta Picon Garfield, “Jarry crea la patafísica para liberarse riéndose de las leyes naturales. Las aventuras de los cronopios cortazarianos, de modo parecido, desafían lo normal e ignoran la utilidad cotidiana”.¹⁴⁹⁸

Para Cortázar, humor y revolución, entendidos en su más profunda esencia regeneradora, no sólo pueden, sino que deben ir juntos:

Si el Che hubiera sido un señor serio, tendría un afamado consultorio médico en Buenos Aires, no te parece. Pero no era serio como lo entienden los serios, y lo que él hizo en el terreno de la acción otros deberían llevarlo a cabo en el de la palabra [...] Una revolución que no abarque todas las estructuras de la personalidad humana, y la lingüística es primordial, es una revolución a medias, una revolución amenazada desde dentro mucho más que desde fuera¹⁴⁹⁹.

El humor, entendido desde esa “poca seriedad” del Che, cuestiona la realidad desde la excentración, da al hombre la posibilidad de salir del esquema y dibujar su propia realidad. Como diría Cortázar:

Oh, quién nos rescatará de la seriedad para llegar a ser serios de veras en el plano de un Shakespeare, de un Robert Burns, de un Julio Verne [...] en cada escuela latinoamericana debería haber una gran foto de Buster Keaton, y en las fiestas patrias el director pasaría películas de Chaplin y de Keaton para fomento de futuros cronopios¹⁵⁰⁰.

IV.3.3.4.6. Frente al mecanicismo, la creación

En sus declaraciones a Prego sobre los conceptos de humor y de juego en su obra, Cortázar afirma:

Esas asociaciones aparentemente ilógicas que determinan las reacciones del humor y la eficacia del humor, llevan al juego. Lo lúdico no es un lujo, un agregado del ser humano que le puede ser útil para divertirse: lo lúdico es una de las armas centrales

¹⁴⁹⁶ Picon Garfield (1975), p. 185.

¹⁴⁹⁷ *Ibíd.* p.189.

¹⁴⁹⁸ *Ídem.*

¹⁴⁹⁹ Del texto “Arnaldo, aquí tenés el texto que necesitabas para pre-anunciar el libro”, escrito en 1969, incluido en *Papeles inesperados*, (2010), p. 444.

¹⁵⁰⁰ Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), tomo I, p. 33.

por las cuales él se maneja o puede manejarse en la vida. Lo lúdico no entendido como un partido de truco ni como un match de fútbol; lo lúdico entendido como una visión en la que las cosas dejan de tener sus funciones establecidas para asumir muchas veces funciones diferentes, funciones inventadas¹⁵⁰¹.

Cortázar propone el humor y el juego como espacio atemporal ante el tiempo máquina, pues “el hombre que habita en un mundo lúdico es un hombre metido en un mundo combinatorio, de invención combinatoria, está creando continuamente formas nuevas”¹⁵⁰².

La creación, entendida, desde su esencia, como lo contrario a la reificación y al mecanismo de repetición continua se convierte, así, en la forma de revolución por excelencia. Frente al mecanicismo, “¡cread!”¹⁵⁰³, se puede leer, en mayo del 68, frente al Senado de París. “La acción no debe ser una reacción sino una creación”¹⁵⁰⁴, proclaman las paredes de Censier.

Como afirma Badenes, la imaginación, la creatividad, el juego, fueron los instrumentos que utilizaron los jóvenes para enfrentarse al poder, a la sociedad de consumo, a la represión, etc.

El humor, así entendido, es contrario, por lo tanto, a todo proceso mecánico. La estructura combinatoria, ya sea plasmada en la comunicación oral o en los grafitis, los carteles y los juegos de las calles, crea, como decíamos, una estructura abierta sobre la estructura cerrada. La creación es la fisura.

Para Cortázar la figura del creador se define como un continuo activo despertante:

el creador solo puede ser aquel que se defina como el enunciador consciente e involuntario, enemigo natural de todo falso orden, de toda de-formación del público. El creador es un continuo toque de alarma, y su dura pero siempre maravillosa tarea se resume ejemplarmente en la frase que Platón o Jenofonte le hacen decir a Sócrates: “los dioses me pusieron sobre vuestra ciudad como a un tábano sobre un noble caballo, para picarlo y tenerlo despierto”. En una concepción socialista del hombre nuevo, de ese hombre que con tanto afán está buscando Cuba, el verdadero creador es aquel que arroja una piedra al agua apenas siente que la superficie se estanca; favorecedor de los desórdenes fecundos toda vez que la rutina o la burocracia intelectual amenazan hieratizar la palabra y los actos del individuo y de la colectividad, es el instintivo robador del fuego a la hora de los acatamientos globales y de las consignas monótonas que han perdido vitalidad y se han vuelto letra muerta, slogans para marcar el paso. Muchas veces al precio de la libertad, cuando no de la vida, el creador hace su guerrilla interminable, con armas que nada tienen de convencionales; la luz, el espacio, la vasta respiración de la existencia, el sentimiento de lo humano como un perpetuo deslumbramiento, son algunas de estas armas¹⁵⁰⁵.

¹⁵⁰¹ Prego, op. cit., p. 136.

¹⁵⁰² Ídem.

¹⁵⁰³ Badenes, op. cit., p. 157.

¹⁵⁰⁴ Cohn-Bendit (2008), p. 92.

¹⁵⁰⁵ De “El creador y la formación del público” (1969). En *Papeles inesperados* (2010), p. 256.

En otro texto, también recogido en *Papeles inesperados*, Cortázar afianza la palabra como una de estas armas del creador en su interminable guerrilla contra todos los tipos de “letra muerta”, pues, si hay algo que el gorilato o la gran costumbre, o el hormigón (todos calificativos de Cortázar), temen y odian es la posibilidad de diálogo, por ello:

También dispararon contra aquello que, una vez dueños de la calle, es lo que más temen y odian los fascistas: la palabra. La palabra hecha libro o tema de canción o inscripción en las paredes. La palabra de los hombres que se sirven de ella para ampliar sus límites, acceder a la verdadera libertad, que no sólo es exterior sino que nace y vive dentro de la mente y de la sensibilidad de los hombres.¹⁵⁰⁶

Al grito de “viva la comunicación, abajo la telecomunicación”¹⁵⁰⁷, el hombre afirma, en mayo del 68, que no quiere ser “ni robot ni esclavo”¹⁵⁰⁸. Nanterre, en su muro exterior es declarada, grafiti mediante, “Cementerio”¹⁵⁰⁹.

En la explosión de comunicación poética, lúdica, humorística, angustiada, urgente, irónica, en la que, según Fuentes “padres e hijos encontraron una posibilidad de comunicación o confirmaron que no la había, maridos y mujeres se separaron por incompatibilidad, otras parejas se conocieron en las barricadas, en el debate permanente del Odéon, en la marcha”¹⁵¹⁰, tuvo lugar un fenómeno que cobraría la máxima importancia en mayo del 68 y para el movimiento *hippy* posterior: “el amor nació con la velocidad misma de los acontecimientos”¹⁵¹¹.

¿Qué era en realidad este afán de comunicación crítica y creación, sino amor elevándose hacia su propio sentido, amor que necesitaba ser liberado?

Los jóvenes responden con la creación a una sociedad que pretende mecanizarlos. Responden con el amor a las armas que destruyen su poesía en las calles para imponer el código del “ajedrez suicida” que destruye al individuo en favor del grupo sin cara.

Frente a la uniformidad del hormigón, los jóvenes buscan el unicornio, es decir, buscan lo que les hace únicos, se atreven a ser quienes son de verdad, cada uno en su camino (“cada uno de nosotros es el Estado”¹⁵¹², se puede leer en la calle Malaquais).

En el ensayo “La protección inútil”, incluido en *Último round*, Cortázar se declara portador, para su bien o para su mal, de la vulnerabilidad como signo inequívoco del ser: “¿tengo yo la culpa, oh tierra poblada de espinas, de ser un unicornio?”¹⁵¹³.

¹⁵⁰⁶ Texto escrito durante la investigación de los crímenes militares en Chile, “Violación de derechos culturales” (1975). Cortázar, *Papeles inesperados* (2010), p. 268.

¹⁵⁰⁷ Cartel en el teatro Odéon. Recogido por Badenes, op. cit., p. 338.

¹⁵⁰⁸ Grafiti en la calle Censier. Badenes, op. cit., p. 336.

¹⁵⁰⁹ Ídem.

¹⁵¹⁰ Fuentes (2005), pp. 25-26.

¹⁵¹¹ Ídem.

¹⁵¹² Cohn-Bendit (2008), p. 98.

¹⁵¹³ Cortázar, *Último round* (2006), tomo II, p. 21.

Del mismo modo, en su texto sobre el creador y la formación del público, declara:

Ante todo, el creador es “alguien capaz de responder por sí mismo a los estímulos culturales que le ofrecen otros creadores a través de su obra y llegar así a convertirse en el hombre nuevo, el que recibe el fuego de Prometeo y lo propaga en una vida plena, en la alegría de saberse uno de los que alzan con sus manos la verdadera casa del presente y del futuro. Eso es hacer la poesía entre todos como lo pedía visionariamente Lautréamont; eso es darle al socialismo su sentido último, el de la reconquista del hombre enajenado¹⁵¹⁴.

Los jóvenes del 68 buscan, desde la excentricidad, lo axial, sabiéndose únicos, en cuanto que todo hombre es único. Es decir, que responden al sistema con aquello que distingue nítidamente la esencia del hombre de la de cualquier máquina: la poesía.

Y crean con ella una no-estructura, dinámica, porosa, esencial, sobre la estructura rígida, superficial que niega al hombre. Dado que el único modo de acceder al fetiche y destruirlo es reinventar su código, el grito vuelve a unificarse con el de Rimbaud, en la frase tantas veces escrita en las calles de París: “hay que cambiar la vida”¹⁵¹⁵.

IV.3.3.5. Hacia la fugaz edad de oro

*Cuando la rosa que nos mueve
cifre los términos del viaje
cuando en el tiempo del paisaje
se borre la palabra nieve,
habrá un amor que al fin nos lleve
hasta la barca de pasaje,
y en esta mano sin mensaje
despertará tu signo leve.
Creo que soy porque te invento
desde la arena y la penumbra,
desde una inmensidad sin viento¹⁵¹⁶.*

A partir de estos juegos de materia antimateria se generará una síntesis, la unión de códigos superpuestos, la gran analogía que une el código París con la poesía de los jóvenes y de Cortázar que dibujan otro París en las calles y en el papel desde la mirada poética, descubriendo así, desde ambos lados, el París secreto, el corazón desnudo de París, al fin hallado.

¹⁵¹⁴ De “El creador y la formación del público”. En Cortázar, *Papeles inesperados* (2010), p. 260.

¹⁵¹⁵ Se trata de una frase extraída del poema de Rimbaud “Delirios I: la virgen loca”, en el que el poeta se pregunta si existe algún secreto para cambiar la vida. Vid. Rimbaud, *Una temporada en el infierno. Iluminaciones* (1873 y 1874). *Une saison en enfer*. Rizzoli Editore. Milán 1984, p. 74.

¹⁵¹⁶ Extraída de la carta a Eduardo Jonquières (escrita el veintitrés de febrero de 1968). Cortázar, *Cartas a los Jonquières*. Madrid: Alfaguara, 2010, p. 486.

Porque, como recuerda Malpartida: “exaltación de la temporalidad como haz de correspondencias, la poesía no inventa, sino que descubre”¹⁵¹⁷. La poesía actúa como la Maga en las calles de París, abriendo los muros y las miradas hacia el “resplandor verde” que marca ese otro lado. Pero, ¿es este un acceso fugaz, una vez más?

“Sé que un día puede venir, que estaré viajando lejos o escribiendo en un café de Passy, y entonces será la imagen, su lenta zarpa amarilla aboliendo las cosas y el tiempo”¹⁵¹⁸, dice Cortázar en su poetización de los ritmos de París.

La ilusión, al igual que el acceso a lo atemporal, parece siempre pasajera, el perpetuo anhelo frustrado del buscador es motivado por la brevedad de la fractura en el continuo, ilusión pasajera del azul:

No hay color en las gentes, en las ropas, aunque muchachas de verde y de rojo tiendan una estela momentánea entre dos esquinas, aunque un auto naranja se deslice como un pez instantáneo y fulgurante. Accidentes aislados, astutas maneras de valorar y estremecer el espectro de los grises que otra vez se cierran obstinados sobre esas efímeras fisuras. Para empezar el cielo, donde el azul es siempre una ilusión pasajera, una ráfaga entre las nubes que corren ya a colmar la brecha¹⁵¹⁹.

En mayo del 68, Cortázar tiene la oportunidad de penetrar en la catarsis poética en las calles: los estudiantes corren al asalto del tiempo, han atacado al fetiche del tiempo y de pronto su ciudad se ha hecho posible sobre la otra ciudad, han pintado un nuevo código sobre el código del laberinto, han entrado en la entrevisión de lo absoluto: la Edad de Oro de la que habla Cortázar:

Yo vi la edad de oro, la sentí brotar en la ciudad como un tigre de espigas, la edad de oro no era en absoluto de oro, ni siquiera una edad: relámpago entre dos nubes de petróleo, caricia de unos pocos días entre pasado y futuro, yo vi la edad de oro, se llamaba París en mayo, no era la edad de oro pero ardía y brillaba, en cada esquina se buscaban las manos, se abrían las sonrisas, se discutían los quehaceres, se mataban dragones escolásticos, se dibujaba una silueta humana, algo nacía hacia el encuentro algo cantaba desde nuevas gargantas para nuevas memorias¹⁵²⁰.

La edad de oro brilla fuera del tiempo porque “Fuera y dentro ya abolidos, se podrá empezar a hablar”¹⁵²¹. Sólo entonces existirá diálogo entre la ciudad y el caminante. Sólo abolido el laberinto, a través del nuevo no-orden poético, se podrá escapar del tiempo. De ello depende la creación del reino perdurable del que habla Paz:

¹⁵¹⁷ Malpartida, Juan. Postfacio a *Signos en rotación* de Octavio Paz (1965). Madrid: Fórcola, 2011, p. 72.

¹⁵¹⁸ Andrade y Cortázar, op. cit., p. 4.

¹⁵¹⁹ *Ibíd.* pp. 2-3.

¹⁵²⁰ Cortázar, “Noticias del mes de Mayo”. *Último round* (2006), tomo I, p. 115.

¹⁵²¹ Andrade y Cortázar, op. cit., p. 1.

todo poema es apetito por negar la sucesión y fundar un reino perdurable. Si el hombre es trascendencia, ir más allá de sí, el poema es el signo más puro de ese continuo trascenderse, de ese permanente imaginarse. El hombre es imagen porque se trasciende [...] El hombre quiere ser uno con sus creaciones [...] ser el mundo sin dejar de ser él mismo. Nuestra poesía es conciencia de la separación y tentativa de volver a unir lo que fue separado. En el poema, el ser y el deseo de ser pactan por un instante, como el fruto y los labios. Poesía, momentánea reconciliación ayer, hoy, mañana; aquí y allá; tú, yo, él, nosotros. Todo está presente: será presencia¹⁵²².

El momento *off-beat* histórico de mayo del 68 pacta con su propio sueño, como si se tratara de un espejo en el que la realidad contemplase su imagen ideal, mientras Cortázar, en ósmosis con la revolución, nace a un mundo que, contagiado del cronopio, navega hacia la libertad, del mismo modo que él navega hacia una cada vez mayor conciencia revolucionaria, patente no ya en su literatura sino también en sus actos.

Los estudiantes parecían haber realizado un recorrido muy similar al de Cortázar a lo largo de los años sesenta. Ellos también habían tomado conciencia “del prójimo”, se habían hecho adultos sin perder la mirada del niño y, desde la excentricación, habían analizado el mundo que les rodeaba, y, al igual que el escritor, se habían llenado de una necesidad de acción pura y necesaria que iba más allá de las formas; sentían el deseo de ser plenamente, de devolverle a la humanidad alienada la identidad y la dignidad y, al ciudadano, su voz, porque “el derecho de vivir, no se mendiga, se toma”.¹⁵²³

Ese mundo de la mera supervivencia, el constructo mecánico, es la ciudad que quiere incendiar Oliveira para *ver* la otra ciudad. Entre algunas de las frases que nos traslada Fuentes, recogidas de los muros de París, hallamos la cita de Valéry: “toda visión de las cosas que no es extraña es falsa”¹⁵²⁴. El conformismo quitinoso del París convencional parece haber dejado lugar al fulminante incendio de la mirada del poeta, que, desde un asombro puro, inocente, da lugar al afán de regeneración.

“Sí camarada”, le dice a Fuentes un estudiante de la facultad de ciencias del Halle aux Vins, convertida en centro de venta de libros, carteles y grabados que los artistas y escritores de Francia han puesto a la venta para sostener la lucha estudiantil:

los adoquines se convirtieron en nuestro medio de comunicación de masas. Salimos a las calles porque no tenemos otra forma de hacernos escuchar en una sociedad donde los *mass media* han sido monopolizados y domesticados. Contra la abundancia de comunicaciones inútiles, hemos enviado el mensaje imprescindible de nuestras piedras y nuestras palabras¹⁵²⁵.

¹⁵²² Paz, Octavio. *Signos en rotación* (2011), pp. 64-65.

¹⁵²³ Pintada en Nanterre. “Noticias del mes de Mayo”. Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 116.

¹⁵²⁴ Recogida por Fuentes. Vid. Fuentes (2005), p. 36.

¹⁵²⁵ Fuentes (2005), p. 35.

Bajo los adoquines, la ciudad de verdad. “La sociedad enajenada debe desaparecer de la historia. Estamos inventando un mundo nuevo y original. La imaginación ha tomado el poder”¹⁵²⁶, reza la frase final de uno de los carteles de la Sorbona. Y suena muy semejante a la célebre afirmación de Cortázar en su texto “Un Adán Buenos Aires”:

Estamos haciendo un idioma, mal que les pese a los necrófagos y a los profesores normales en letras que creen en su título. Es un idioma turbio y caliente, torpe y sutil, pero de creciente propiedad para nuestra expresión necesaria. Un idioma que no necesita del lunfardo (que lo usa, mejor), que puede articularse perfectamente con la mejor prosa “literaria” y fusionar cada vez mejor con ella pero para ir la liquidando secretamente y en buena hora¹⁵²⁷.

En la ya citada introducción a *Pameos y Meopas*, Cortázar habla de una actualidad de poesía regeneradora:

¿Cómo dudar de que cuando un poeta dice su palabra la humanidad está tratando una vez más de inventarse, de fundarse, de ser auténticamente? Pero los poetas no son ya solamente éstos que enumeran los profesionales de la crítica; la poesía está cada vez más en la calle, en ciertas formas de acción renovadora, en el hallazgo anónimo o sin pretensión de las canciones populares, de los *graffitti*. Hace pocos días, en una galería del metro de París [...] leí esta inscripción: POÈTES DES MURAILLES, RÉVEILLEZ-VOUS!¹⁵²⁸

Cortázar no vacila en asegurar que “otra visión del hombre y de la historia apunta incontenible, otra manera de ser y de expresarse que la generación ya instalada en su mecedora no se resigna a aceptar”¹⁵²⁹. Y así: “mis últimos años están y estarán dedicados a ese hombre nuevo que queremos crear”¹⁵³⁰.

Para Cortázar, se trata de un *round* decisivo: “la juventud contra la Gran Polilla”¹⁵³¹.

IV.3.3.5.1. El gran incendio

“De tanto arroz bañado en sangre nacerá otra manera de ser hombre”¹⁵³², escribe Cortázar en una de las líneas finales de su texto “Casi nadie va a sacarlo de sus casillas”, en el cual, recordemos, nos aclara: “saco de sus casillas a unos cuantos que todavía creen en la poesía encasillada en su vocabulario”¹⁵³³.

¹⁵²⁶ *Ibíd.* p. 47.

¹⁵²⁷ Cortázar, “Un Adán en Buenos Aires”. *Realidad*, marzo / abril, 1949.

¹⁵²⁸ Cortázar, Introducción a *Pameos y meopas* (1971), p. 9.

¹⁵²⁹ *Ídem.*

¹⁵³⁰ *Ibíd.* p. 10.

¹⁵³¹ Cortázar, “Noticias del mes de Mayo”. *Último round* (2006), tomo I, p. 89.

¹⁵³² *Ibíd.*, “Casi nadie va a sacarlo de sus casillas”, p. 152.

¹⁵³³ *Ídem.*

Dos más dos ya no son cuatro, grita el poetismo desde el texto cortazariano, desde las calles de un París ya transmutado en sí mismo, aunque sólo fugazmente. Y Cortázar habla de

el poema del día, la efímera bengala recurrente
 ardiendo en Francia y Alemania
 en Río en Buenos Aires en Lima y en Santiago
 los estudiantes al asalto
 en Praga y en Milán en Zurich y en Marsella
 los estudiantes llenos de palomas de pólvora¹⁵³⁴

Si toda esta poesía, este mensaje de derribo y restitución, esta marea de adoquines alzados, este “incendio” en la calle y en el papel de *Último round*, tienen algún sentido es, en efecto, el de reinventar la vida: el grito dibujado en las paredes de la Sorbona y en forma de declaración estudiantil: “estamos inventando un mundo nuevo y original” da lugar a una labor tuneladora que se extiende, bajo la forma de la *contestation* a diversos terrenos de la sociedad.

Así, en los días siguientes al trece de mayo, se sumarán a la huelga en París los controladores aéreos, los trabajadores del carbón, del transporte, del gas y la electricidad y los periodistas de la radio y la televisión¹⁵³⁵. Los obreros que invaden las fábricas y decretan la cogestión ya no son los únicos que se cuestionan el sentido de su labor mecánica diaria; la verdadera integridad de los conceptos es puesta en tela de juicio en todos los campos.

La llama crítica se extiende al segmento de los actores (que realizan una huelga solidaria), al de los escritores (se crea una Unión de Escritores “que será un centro permanente de *contestation* del orden literario establecido”¹⁵³⁶, y al de los artistas que se niegan a mostrar sus obras en exposiciones oficiales y se ponen al servicio de los estudiantes, ilustrando con dibujos y creaciones sus frases revolucionarias; prende también en la medicina, la arquitectura, la antropología, la ingeniería, la psicología, etc., hasta tal punto que Fuentes afirma:

Todo ha sido cuestionado en Francia [...] No hay una sola profesión francesa que no haya sido sometida a crítica por sus propios miembros, súbitamente conscientes de que la revolución consiste en asumir libremente responsabilidades concretas dentro de cada círculo de trabajo, sacudirse las tutelas administrativas abstractas¹⁵³⁷.

¹⁵³⁴ (Sic.). Cortázar, “Noticias del mes de Mayo”. *Último round* (2006), tomo I, p. 91.

¹⁵³⁵ La Sociedad de Periodistas proclama: “La prensa sólo es libre cuando no depende del poder gubernamental ni del poder del dinero, sino exclusivamente de la conciencia de los periodistas y de los lectores”. Fuentes (2005), pp. 53-54.

¹⁵³⁶ *Ibíd.* p. 53.

¹⁵³⁷ *Ibíd.* p. 56.

“¡El fuego realiza!”¹⁵³⁸, se puede leer en Nanterre; “¡Te amo, oh, díganlo con adoquines!”¹⁵³⁹, gritan los mismos muros; “Heráclito retorna: abajo Parménides. Socialismo y libertad”¹⁵⁴⁰, clama la Sorbona.

¿No tiene que ver esta actitud regeneradora con el incendio planteado en *Rayuela*? ¿podríamos entender a los jóvenes del 68 como fénix que llevan a cabo, a través de la poesía, el amoricidio posible de Oliveira? Como respuesta a esta pregunta, Cortázar le dedica a estos jóvenes transformados en tuneladores o en puentes hacia el hombre nuevo, un texto del que ya hemos hablado: “Homenaje a una torre de fuego”:

Nadie les ha enseñado a hacer lo que están haciendo; nadie le enseña al árbol la forma de dar sus hojas y sus frutos. No se han dejado utilizar, como tantas veces en otros tiempos, a manera de cabezas de puente o pavos de la boda; hoy están solos frente a una realidad resquebrajada, son una inmensa muchedumbre que no acepta ya reajustarse para ingresar ventajosamente en ese mundo que se da a llamar moderno, que no acepta que ese mundo los recupere con la hipócrita reconciliación paternal frente a los hijos pródigos. Algo como una fuente de pura vida, algo como un inmenso amor enfurecido se ha alzado por encima de los inconformismos a medias, en la torre de mando de las tecnocracias, en la fría soberbia de los planes históricos, de las dialécticas esclerosadas. No es el momento de explicar o de calificar esta rebelión contra todos los esquemas prefijados; su sola existencia aquí y en tantos otros países del mundo, la forma incontenible en que se manifiesta bastan y sobran como prueba de su validez y su verdad. Nada piden los estudiantes que no sea, de alguna manera, una nueva definición del hombre y la sociedad, del hombre **en** la sociedad; y lo piden en la única forma en que es posible pedirlo en este momento, sin reivindicaciones parciales, sin nuevos esquemas que pretendan sustituir a los vigentes. Lo piden con una entrega total de su persona, con el gesto elemental e incuestionable de salir a la calle y gritar contra la maquinaria aplastante de un orden desvitalizado y anacrónico. Los estudiantes están haciendo el amor con el único mundo que aman y que los ama; su rebelión es el abrazo primordial, el encuentro en lo más alto de las pulsiones vitales¹⁵⁴¹.

Con este texto de *Último round*, Cortázar realiza una asimilación de los dos movimientos en uno solo que es, en realidad, mundial: la Francia estudiantil y obrera, la Latinoamérica sometida, ambos “rechazando una vida es sólo una guerra por la existencia”¹⁵⁴², tratando de dejar atrás al ciudadano-larva, habitante perpetuo del metro y de la fábrica, de los horarios de ocho a ocho, de la sumisión a las dictaduras de los generales o de las multinacionales, sin más vida que la que aún pueda residir, vagamente, en sus sueños por

¹⁵³⁸ Cohn-Bendit (2008), p. 89.

¹⁵³⁹ Ídem.

¹⁵⁴⁰ *Ibíd.* p. 92.

¹⁵⁴¹ Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, pp. 194-195.

¹⁵⁴² Cohn-Bendit (2008), p. 70.

las noches: “Contempla tu trabajo. La nada y la tortura forman parte de él”¹⁵⁴³, dice uno de los grafitis de la Sorbona.

Los estudiantes hacen el amor con el mundo, se unen con el núcleo del mandala en lo más alto de las pulsiones vitales, y lo hacen a través de la batalla poética que Rimbaud jugaba como la carta más alta.

Escribiendo sus mensajes en los muros, revelan “el valor de potencial insurreccional que comporta la auténtica poesía”¹⁵⁴⁴, contra todo tejido quitinoso. A este respecto, Cortázar incluye un poema muy revelador, en *Último round*, llamado “Las tejedoras”:

Las conozco, las horribles, las tejedoras envueltas en pelusas,
 en colores que crecen de las manos del hilo
 al cuajo tembloroso moviéndose en la red de dedos ávidos.
 Hijas de la siesta, pálidas escondidas del sol,
 en cada patio con tinajas crece su veneno y su paciencia,
 en las terrazas al anochecer, en las veredas de los barrios,
 en el espacio sucio de bocinas y lamentos de la radio,
 en cada hueco donde el tiempo sea un pulóver.
 Teje, mujer verde, mujer húmeda, teje, teje,
 amontona material putrescible sobre tu falda de donde
 brotaron tus hijos,
 esa lenta manera de vida, ese aceite de oficinas y
 universidades,
 esa pasión de domingo a la tarde en las tribunas.
 [...]
 y tejen en los bancos,
 detrás de los cristales empañados, en las letrinas tejen, y
 en los fríos lechos matrimoniales tejen de espaldas al ronquido.
 Tejen olvido, estupidez y lágrimas,
 tejen, de día y noche tejen la ropa interna, tejen la bolsa
 donde se ahoga el corazón,
 tejen campanas rojas y mitones violeta para envolvernos las rodillas,
 [...]
 ¡Ahí vienen, vienen! Monstruos de nombre blando,
 tejedoras,
 hacendosas mujeres de los hogares nacionales, oficinistas,
 rubias,
 mantenidas, pálidas novicias. Los marineros tejen,
 las enfermas envueltas en biombos tejen para el insomnio,
 del rascacielo bajan flecos enormes de tejidos, la ciudad
 está envuelta en lanas como vómitos verdes y violeta.
 Ya están aquí, ya se levantan sin hablar,
 solamente las manos donde agujas brillantes van y vienen,

¹⁵⁴³ Ibíd. p. 92.

¹⁵⁴⁴ Ibíd. p. 75.

y tienen manos en la cara, en cada seno tienen manos, son
 ciempiés son cienmanos tejiendo en un silencio insoportable
 de tangos y discursos¹⁵⁴⁵.

Al final del texto “Noticias de los Funes”, también de *Último round*, Cortázar alude de nuevo a “las figuras pavorosas que tejen en la sombra las grandes Madres”¹⁵⁴⁶. Bajo esa falsa estructura que las tejedoras contribuyen a perpetuar, los jóvenes perforan su túnel hacia la otra constelación, esa que sólo es entrevista por los poetas.

O por los amantes que Cortázar inventa para su poema del mismo nombre, incluido en el libro, porque

todo se desordena a través de ellos
 todo encuentra su cifra escamoteada
 pero ellos ni siquiera saben
 que mientras ruedan en su amarga arena
 hay una pausa en la obra de la nada
 el tigre es un jardín que juega¹⁵⁴⁷.

Los amantes descubren esa otra ciudad mágica de la poesía surrealista, la ciudad fuera del tiempo, es decir, la edad de oro. Pero cuando la *otra* ciudad, la ciudad-tiempo, amanece, cuando su código cerrado se apodera de nuevo de la realidad, entonces los amantes “están vestidos”, y es sólo entonces

cuando están muertos, cuando están vestidos
 que la ciudad los recupera hipócrita
 y les impone los deberes cotidianos¹⁵⁴⁸.

Aquí, Cortázar presenta el amor y el erotismo como una forma de eludir las estructuras productivistas de la sociedad, en consonancia con las teorías de Marcuse, pues, la libertad de los amantes se presenta como un desorden frente al orden represivo. El desnudo de los amantes es la ciudad de la edad de oro: el grito fugaz del unicornio por encima del perpetuo, inmenso mecanismo.

¹⁵⁴⁵ Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, pp. 208-211.

¹⁵⁴⁶ *Ibíd.* p. 122.

¹⁵⁴⁷ Poema “Los amantes”. Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 219.

¹⁵⁴⁸ *Ídem.*

IV.3.3.5.2. La ciudad-poesía de Cortázar: cristalización de París

*Pero ¿tú crees que un día terminaremos por encontrarnos,
por reunirnos?[...] si llegáramos a eso, frente a los
vampiros y los pulpos que nos ahogan...
Cortázar, *Fantomas contra los vampiros
multinacionales*. p. 71.*

Los estudiantes, desnudos al igual que la ciudad, (*su* ciudad ahora), cabalgan al asalto del tiempo en busca de la “cifra escamoteada” que sólo hallarán a través del amor enfurecido y regenerador, conciliador de opuestos, ese amor síntesis que destruye los muros del laberinto:

Esto se acaba porque ya está naciendo el tiempo abierto, el tiempo esponja [...] Ya está naciendo: hipótesis de trabajo. Sí, está naciendo con la revolución. Pero ésta no ha cesado todavía de nacer; para ayudarla a existir e inaugurar lo abierto, la edad porosa, estas noticias y todo mayo del 68, la juventud contra la Gran Polilla¹⁵⁴⁹.

¿Qué se acaba? la ciudad cerrada, la estructura temporal del laberinto, porque el túnel que pasa por debajo ha generado otros cimientos, los ha buscado en otro sitio. Así lo afirma Cortázar en su mayo de *Último round*, ya transmutado en poesía igual que los jóvenes y las calles de París. El poeta construye su túnel desde la mirada surrealista porque intuye el paraíso al otro lado. En palabras de Cortázar:

su intuición del reino del hombre es puerilmente edénica. Pueril en cuanto el surrealista busca la visión antes que la verificación (visión del adulto) [...] El surrealista parte de que la visión pura, la del poeta, revela ese paraíso; ergo el paraíso existe y sólo hace falta habitarlo sin resistencia¹⁵⁵⁰.

Recordemos que el poetismo de estas décadas es “siempre diario de viaje al paraíso”¹⁵⁵¹. De la mano del sueño, los estudiantes se dirigen a la verdadera vigilia. En este sentido, como afirma Badenes, los estudiantes, sirviéndose de los afiches y las pintadas, hicieron públicas sus quejas, describieron su sociedad ideal. Buscando la playa debajo de los adoquines, “nos dicen, de una forma poética, que la revolución nos conducirá al paraíso, a una sociedad mejor”¹⁵⁵².

En este sentido, no es difícil observar que todos los grafitis del 68 muestran, en su humor irónico o negro, en su afán de regeneración, en su juego, en su defensa de los sueños, en su ingenio crítico una importante carga utópica que, en ocasiones, se hace

¹⁵⁴⁹ “Noticias del mes de Mayo”. Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, 89.

¹⁵⁵⁰ “Surrealismo”. Cortázar, *Obra crítica* / I (1994), p. 136.

¹⁵⁵¹ Ídem.

¹⁵⁵² Badenes, op. cit., p. 335.

tremendamente explícita: en esta línea, podemos seleccionar numerosos ejemplos: el grafiti “Vive la cité unie-vers-cithère”¹⁵⁵³, que Cortázar recoge, para su *collage*, de los muros de Nanterre, es un juego de palabras que se traduce como “Viva la ciudad unida hacia Citerea”, es decir, hacia Venus Citerea, diosa del amor.

De los carteles del Odéon recuperamos la siguiente afirmación: “la Edad de Oro era la edad en que el oro no reinaba”¹⁵⁵⁴; “Nada de revoque, la estructura está podrida”¹⁵⁵⁵, proclaman en la Facultad de Derecho, donde también citan a Breton: “la revuelta y solamente la revuelta es creadora de la luz, y esta luz no puede tomar sino tres caminos: la poesía, la libertad o el amor (A.Breton)”¹⁵⁵⁶. La emancipación del hombre será total o no será”¹⁵⁵⁷, (dicen las paredes de Censier).

En los muros de la Sorbona, encontramos numerosos ejemplos de los que haremos una selección: “La nueva sociedad debe fundarse sobre la ausencia de todo egoísmo, nuestro camino será una larga marcha de fraternidad”¹⁵⁵⁸, “Olviden todo lo que han aprendido, comiencen a soñar”¹⁵⁵⁹, “La vida está más allá”¹⁵⁶⁰, “Cambiar la vida. Transformar la sociedad”¹⁵⁶¹.

Otra de las significativas frases recogidas de la Sorbona, dice así: “la cultura será el descubrimiento, para cada uno, del poder que tiene para imponer al mundo su subjetividad, de dar cuerpo a sus sueños”¹⁵⁶².

En efecto, el inmenso poema anónimo conformado por las pintadas, los carteles, la comunicación desatada en París, todo ese nuevo código anti-código, no es sino un dibujo de la ciudad-utopía, o, en este caso, de la antropofanía que ha descubierto la playa bajo los adoquines a través del amor.

Cortázar profundizaría en este concepto en su *Prosa del observatorio*, donde el puñado de aves contra la Gran Costumbre vuela sin miedo bajo la noche pelirroja, una noche en la que se percibe la emergencia, el fragor inminente de un amanecer del hombre que pugna por constituirse pleno:

Que la noche pelirroja nos vea andar de cara al aire, favorecer la aparición de las figuras del sueño y del insomnio, que una mano baje lentamente por espaldas desnudas hasta arrancar ese quejido de amor que viene del fuego y la caverna, primera dulce tregua del miedo de la especie, que por la rue du Dragon, por la

¹⁵⁵³ Cortázar, “Noticias del mes de Mayo”. *Último round* (2006), tomo I, p. 114.

¹⁵⁵⁴ Recogida en el libro *La imaginación al poder*. Cohn-Bendit (2008) p. 113.

¹⁵⁵⁵ Ídem.

¹⁵⁵⁶ *Ibíd.* p. 99.

¹⁵⁵⁷ *Ibíd.* p. 93.

¹⁵⁵⁸ *Ibíd.* p. 106.

¹⁵⁵⁹ *Ibíd.* p. 104.

¹⁵⁶⁰ *Ibíd.* p. 96.

¹⁵⁶¹ *Ibíd.* p. 92.

¹⁵⁶² Badenes, op. cit., p. 157.

Vuelta de Rocha, por King's Road, por la Rampa, por la Schulerstrasse marche ese hombre que no se acepta cotidiano, clasificado obrero o pensador, que no se acepta ni parcela ni víspera ni ingrediente geopolítico, que no quiere el presente revisado que algún partido y alguna bibliografía le prometen como futuro; ese hombre que acaso se hará matar en un frente justo, en una emboscada necesaria, que chacales y babosas



torturarán y envilecerán, que jefes alzarán al puesto de confianza, que en tanto rincón del mundo tendrá razón o culpa en el molino de las vísperas; para ése, para tantos como ése, un dibujo de la realidad trepa por las escaleras de Jaipur, ondula sobre sí mismo en el anillo de Moebius de las anguilas, anverso y reverso conciliados, cinta de la concordia en la noche pelirroja de hombres y astros y peces. Imagen de imágenes, salto que deje atrás una ciencia y una política a nivel de caspa, de bandera, de lenguaje, de sexo encadenado, desde lo abierto acabaremos con la prisión del hombre y la injusticia y el enajenamiento y la colonización y los dividendos y Reuter y lo que sigue; no es delirio lo que aquí llamo anguila o estrella, nada más material y dialéctico y tangible que la pura imagen que no se ata a la víspera, que busca más allá para entender mejor, para batirse contra la materia rampante de lo cerrado, de naciones contra naciones y bloques contra bloques. Señora Bauchot, alguna vez Thomas Mann dijo que las cosas andarían mejor si Marx hubiera leído a Hölderlin; pero vea usted, señora, yo con Lukacs que también hubiera sido necesario que Hölderlin leyera a Marx¹⁵⁶³.

Así es la antropofanía, máxima realización del ser en la aurora que Cortázar propone después del fuego, tras haber presenciado, en esa ciudad floreciente de mayo, la unión de los jóvenes (su propia unión) con el lenguaje de la ciudad, el diálogo definitivo que trasciende el fetiche a través del amor –inventando “un arte de palabras para llegar a la extinción de la palabra”¹⁵⁶⁴–; transcendencia que accede a lo abierto:

Tal vez los gobernantes de la avanzada por la que damos todo lo que somos y tenemos, tal vez la señorita Callamand o el profesor Fontaine, tal vez los jefes y los hombres de ciencia acabarán por salir a lo abierto, acceder a la imagen donde todo está esperando; en este mismo instante las jóvenes anguilas llegan a las bocas de los ríos europeos, van a comenzar su asalto fluvial; acaso ya es de noche en Delhi y en Jaipur y las estrellas picotean las rampas del sueño de Jai Singh; los ciclos se fusionan, se responden vertiginosamente; basta entrar en la noche pelirroja, aspirar profundamente un aire que es puente y caricia de la vida; habrá que seguir luchando por lo inmediato, compañero, porque Hölderlin ha leído a Marx y no lo olvida; pero lo abierto sigue ahí, pulso de astros y anguilas, anillo de Moebius de una figura del mundo donde la conciliación es posible, donde anverso y reverso cesarán de desgarrarse, donde el hombre podrá ocupar su puesto en esa jubilosa danza que alguna vez llamaremos realidad¹⁵⁶⁵.

¹⁵⁶³ Cortázar, *Prosa del observatorio* (1999), pp. 68-71.

¹⁵⁶⁴ Verso extraído del poema “1968”. Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, pp. 158-159.

¹⁵⁶⁵ Cortázar, *Prosa del observatorio* (1999), pp. 76-78.

La evocación de la noche pelirroja acompañando este alzamiento de una aurora poética nos lleva a recordar otra expresión del mismo tipo de “incendio”: el poema de Rimbaud, “París se repuebla”, escrito en el último mes de la Comuna (mayo de 1871), en el que la ciudad encarna la revolución y es, a ojos de Rimbaud, la “suprema poesía” consagrada, la “ciudad elegida” que debe morir y renacer (los ciclos se responden):

Ô cité douloureuse, ô cité quasi morte,
 La tête et les deux seins jetés vers l’Avenir
 Ouvrant sur ta pâleur ses milliards de portes,
 Cité que le Passé sombre pourrait bénir:
 Corps remagnétisé pour les énormes peines,
 Tu rebois donc la vie effroyable! tu sens.
 Sourdre le flux des vers livides en tes veines,
 Et sur ton clair amour rôder les doigts glaçants!
 [...]
 L’orage t’a sacrée suprême poésie;
 L’immense remuement des forces te secourt;
 Ton oeuvre bout, la mort gronde, Cité choisie!
 Amasse les strideurs au coeur du clairon sourd...¹⁵⁶⁶

La ciudad de oro de Cortázar fue fugaz, un relámpago entre dos nubes: “así la poesía logra ser, no algo definitivo sino una momentánea reconciliación: el presente –deshabitado de ideologías e instrumentalización de la naturaleza y los individuos– resuelto en presencia: imagen”¹⁵⁶⁷, apunta Malpartida.

Pero Cortázar seguiría persiguiendo, en cualquier conato de derribo, ese relámpago atemporal que le mostró mayo del 68 y que terminó de definir su utopía literaria, su propia identidad. Esta utopía literaria tomaría la forma, con los años, de una América Latina unida ante la invasión de los “vampiros multinacionales”. En esta imagen de una futura América libre, Cortázar ve, en realidad, la imagen del mundo, de la gran patria de los hombres. Como si se tratara del dibujo de un mandala en proceso hacia su centro.

Paz habla de este tipo de idealización en su libro *El arco y la lira*:

nuestro continente es la tierra, por naturaleza propia, que no existe por sí, sino como algo que se crea y se inventa. Su ser, su realidad o substancia, consiste en ser siempre futuro, historia que no se justifica en lo pasado, sino en lo venidero. Lo que nos funda no es lo que fue América, sino lo que será. América no fue; y es sólo si es utopía, historia en marcha hacia una edad de oro¹⁵⁶⁸.

A este respecto, Paz recuerda que muchos literatos, a lo largo de la historia, han cantado su verdadera patria, como Whitman cantó su América:

¹⁵⁶⁶ (Sic.) *Obra escogida*. Barcelona: Teorema, 1982, p. 165.

¹⁵⁶⁷ Malpartida, op. cit., p. 74.

¹⁵⁶⁸ Paz (1956), p. 278.

América se sueña en Whitman porque ella misma era sueño, creación pura. Antes y después de Whitman hemos tenido otros sueños poéticos. Todos ellos —llámese el soñador Poe o Darío, Melville o Dickinson— son más bien tentativas por escapar de la pesadilla americana. En esto radica su grandeza, como la de Whitman consistió en hacer coincidir su palabra, durante un momento maravilloso, con la de la realidad¹⁵⁶⁹.

Esta coincidencia de palabra y realidad “durante un momento maravilloso” es el fenómeno que se cumple en *Último round*. El sueño de Cortázar coincide, durante un “maravilloso instante” (fulgor “entre dos nubes de petróleo”), con el sueño de una realidad que se hallaba en plena búsqueda de la realidad verdadera. En aquel momento, el oliveiriano “no puede ser que estemos aquí para no poder ser” era la voz de la calle. Hablaba el intersticio.

“Vivir en poesía es ser poemas, ser imágenes [...] el surrealismo no se propone tanto la creación de poemas como la transformación de los hombres en poemas vivientes”¹⁵⁷⁰, recuerda Paz, y sus palabras parecen describir la mutación operada en el 68: entre los grafitis que exaltan ideas surrealistas, encontramos la cita de Péret: “El arte no existe. El arte son ustedes”¹⁵⁷¹.

En aquel mayo del 68, el arte, la literatura, los sueños expresados en la creación trascendental del hombre, han cobrado vida, están en la calle. El surrealismo cumple la transformación de la vida en poesía, operando así una revolución en los espíritus, las costumbres y la vida social. Y, ¿qué es la antropofanía de Cortázar sino un vivir en poesía, ser en la poesía, tornar al hombre a los orígenes límpidos, camaleónicos —uno de los grafitis sostiene, “no es una revolución, majestad, es una mutación”¹⁵⁷²— en los que su espíritu, dispuesto a la apertura, participa de las esencias? ¿Qué puede parecerse más al amoricidio que ese incendio en el amor y por el amor en el que se produce el pasaje?

IV.3.3.5.3. Derecho de ciudad: la unión

Cortázar no descubre París sino cuando se entrega a su poesía, entonces el *swing* axial del corazón de la ciudad y el suyo marcan un solo *off-beat*; entonces, y sólo entonces, se alcanza el derecho de ciudad sin pretenderlo, sin ser siquiera consciente.

Tal como Cortázar defiende en su texto “Morelliana siempre”, la llave aparece, no en el momento en que se intenta penetrar en la otra mirada para apropiarse de su secreto derecho de tierra, sino en el momento en que se aprende a sentir el amor que emana de ella y a mirar en la misma dirección:

¹⁵⁶⁹ *Ibíd.* p. 280.

¹⁵⁷⁰ *Ibíd.* p. 244.

¹⁵⁷¹ Del Liceo Condorcet. Cohn-Bendit (2008), p. 96.

¹⁵⁷² Encontrado en Nanterre. Cohn-Bendit (2008), p. 108.

El poeta mira y sólo cuando por fin logra ver se da cuenta del prodigio: la mirada le revela un mundo otro, distinto, secreto, ajeno al mundo que creía único [...] El poeta mira, ve y al fin cree¹⁵⁷³.

Cortázar mira desde el amor-París, hacia la apertura infinita que espera y reclama, y su verso, ya citado, cobra entonces un carácter profético: “quiero llegar a ti desde ti misma, no puede ser que seamos dos”.

Entonces ha llegado al centro, entonces hay la playa bajo los adoquines, y se superponen las tres rosas, las tres ósmosis, en una síntesis calidoscópica, en la que Cortázar y París alcanzan el definitivo diálogo poético que, después, permitirá, en *Ritmos de una ciudad*, volver atrás para repasar esta fugaz, mágica coincidencia que desvela el código.

Aquel instante de cristalización, quiso Cortázar trasladarlo a la realidad futura de otros países latinoamericanos. Su deseo fue, desde entonces, ver de nuevo encarnada en las calles, en las gentes, la misma utopía que había comenzado a definirse en Cuba y que se había dibujado plenamente en París, y en esta última ocasión, de un modo más afín a sus principios literarios, más cercano a su propia circunstancia vital por el carácter profundamente surrealista y existencialista (poetista) de la revolución.

Quizá el intento más nítido de hacer visible una unidad de patrias en la utopía sea *Libro de Manuel* (1973), donde Cortázar vuelve a emplear el recurso de la noticia insertada en el texto escrito, pero esta vez, sustituyendo su propia poesía por la prosa de un personaje que hace las veces de alias oliveiriano y que, finalmente, comprende la necesidad de intervenir en el intento de una nueva contestación.

“Yo creo que es un libro que una vez más continúa una especie de apertura ideológica en la línea socialista que yo veo para América Latina”¹⁵⁷⁴, diría Cortázar en sus confesiones a Prego.

Puesto que *Libro de Manuel*, como ya aclaramos en nuestra introducción, queda lejos del fundamento de *Último round* (la poesía revolucionaria pasaje hacia un París-intersticio), no nos detendremos en su estudio, pero sí podemos considerarlo una muestra clara de hasta qué punto *Último round* significó el inicio de una nueva escritura, tendencia, visión de la realidad y de la literatura en Cortázar y de qué modo la *contestation* del 68 es trasladada a la ficción, en un deseo de perpetuarla. Para ello, Cortázar inventa una contestación “*new style*”¹⁵⁷⁵ basada en actos insurreccionales que pasan desapercibidos para el poder pero cuyo objetivo es calar lentamente en determinados espectros de la población.

Este micro-movimiento que tiene mucho que ver con los *happenings* del 68 de los que hemos hablado¹⁵⁷⁶, se convierte, en la novela, en una forma de reivindicar el mayo

¹⁵⁷³ Saldaña (2003), p. 119.

¹⁵⁷⁴ Prego, op. cit., p. 137.

¹⁵⁷⁵ Cortázar, *Libro de Manuel* (1973). Madrid: Santillana Punto de Lectura, 2004, p. 77.

¹⁵⁷⁶ Un ejemplo de ello es el activo despertante al que en la novela denominan “alarido”, un acto que se lleva a cabo en la sala de un cine, mientras se proyecta una película: “y entonces, justo cuando la Brigitte

revolucionario y en el principal motor de actuación de un grupo de compañeros entre los que se incluyen emigrantes latinoamericanos y franceses:

toda contestación tiene que empezar por la base si va a servir para alguna cosa, en mayo fue la calle o la Sorbona o Renault pero ahora los compañeros se han dado cuenta de que hay que contestar como quien cambia de guardia entre el cuarto y el quinto round y entonces el contendiente se manifiesta desconcertado, dice el cronista¹⁵⁷⁷.

Podemos destacar, asimismo, el hecho de que los personajes han pasado de la teorización del Club de la Serpiente en *Rayuela* a la acción, después de la transición dada en 62, donde Marrast y Ochs mantenían sus actitudes subversivas, siendo la de Marrast la más parecida a la de los poetistas del 68, con quienes el propio Cortázar se sumerge en la lucha, en la realidad y en el papel de *Último round*.

Más tarde, el escritor se volcaría en la defensa de la insurgencia sandinista, en la que también hubo correspondencias poéticas nacidas de la semilla de la década de los sesenta y del 68, de la experiencia de Cuba, de la literatura cortazariana. Así lo corrobora el testimonio del escritor nicaraguense Sergio Ramírez, que formó parte de la resistencia contra el régimen de Somoza durante la revolución de Nicaragua:

Cortázar se sentía muy feliz dentro de esa improvisación que él había ayudado a construir, porque los dirigentes de esa revolución también eran lectores de *Rayuela* y eran cronopios, todos los que habían dado su vida por la revolución y los que habíamos sobrevivido para hacerla, todos queríamos ser cronopios [...] El concepto de cronopio, ese juego de luz y sombra entre lo serio y lo lúdico, lo patafísico y lo físico que hay en las páginas de *Rayuela*, fue como la música de los Beatles, los conciertos contra la guerra de Vietnam o el símbolo del Che, todo ello conformó la ideología cultural de mi generación y cristalizó, en América Latina, en la revolución sandinista¹⁵⁷⁸.

Para que Cortázar diera estos pasos, habían sido necesarias las ósmosis previas, que conforman el proceso registrado en *Último round*. En 1968, Cortázar abre un perfecto agujero-pasaje sin ser siquiera consciente de que está cumpliendo el precepto hindú (la realidad se encuentra *entre*), en su libro mandala. Un acceso a otro acceso: el de la tunelación-regeneración en las calles, al asalto del tiempo.

[Bardot] comienza a convertir la pantalla en uno de esos momentos estelares de la humanidad [...] hay que aprovechar el estado de raptó, de arrobó si me seguís, para que el anticlímax sea más positivo, en ese momento justo Patricio se levanta y produce un espantoso alarido que dura y dura y dura y qué pasa, luces, hay un loco, llamen a la policía...". *Ibíd.* p. 67.

¹⁵⁷⁷ *Ibíd.* p. 66.

¹⁵⁷⁸ *Apuntes para un documental*. Montes-Bradley, Eduardo. Argentina: Contrakultura, 2001.

IV.3.3.6. El centro del mandala: “al término de múltiples ósmosis”.

El corazón de *Último round*, “Noticias del mes de Mayo”, es el final de un proceso, el final del dibujo de una utopía literaria y vital que se corresponde, a su vez, con una identidad personal, lo cual no significa que sea un final cerrado. Más bien, hablamos de una cúspide en la que la entrevisión permite una nitidez, una penetración en el estadio atemporal que no se había dado antes en ninguna obra de Cortázar.

La búsqueda que realiza el perseguidor Johnny quedaría truncada. Más tarde, Oliveira en *Rayuela* nos deja al borde de una disyuntiva entre suicidio y amoricidio; *62/Modelo para armar* enfoca más de cerca la ciudad definida como laberinto, sus subterfugios, sus puertas cerradas, nos ofrece la cara doble del hueco como vacío o como potencial intersticio, la estrella fugaz centro de las entrevisiones.

Pero sólo *Último round*, con su espontánea conjunción de elementos, convierte ese hueco en puerta y lo atraviesa, para instalarse, durante un instante atemporal, al otro lado, en esa correspondencia poética que cristaliza los planos: el real y el literario, la lucha literaria y la lucha en las calles, la poesía de Cortázar sobre el papel, la poesía de París en sus jóvenes.

Al final, tras acceder a las diferentes fases del mandala, se obtiene “lo que fue ganado al término de múltiples ósmosis”¹⁵⁷⁹: la suma, el borde de la copa donde el vino es también la luna y el espejo¹⁵⁸⁰.

Porque, en un plano más amplio, el libro es, en realidad, un laberinto, un mandala en el que cada uno de los textos, como decíamos, prefigura una vuelta al “día” que desvela el otro lado y actúa a modo de estímulo para el lector, le despierta, le muestra la fisura para que siga el camino. Las vueltas al día (los textos) son en realidad fases diferentes en el progreso espiritual del mandala que conforman, y coinciden con las ósmosis de Cortázar.

A lo largo de este capítulo hemos escogido algunos textos que reflejaban en el papel estas etapas para observar el gran *round* que se da en el libro, sin un orden numérico pero sí axial, sí en el ritmo que el lector acabará percibiendo, siempre que se atreva a entrar en el laberinto.

El *round* comienza con la fase de la excentración: recordemos textos desconcertantes como el de “Los testigos”, la misma portada del libro en forma de *collage*, diversos juegos excentradores como la poesía permutante, los textos a los piantados, el “Casi nadie va a sacarlo de sus casillas”, etc.

Después, hay que hacer el túnel en la ciudad: se inicia la fase de crítica: vuelta atrás para realizar una “re-visión” profunda (bajar hacia atrás la escalera de “Más sobre escaleras”). Desde ahí se ve con claridad la estructura reificada, se aclara lo que no es deseable y nace la necesidad de derribarlo; se redefine todo aquello que merma el sueño de humanidad

¹⁵⁷⁹ Andrade y Cortázar, op. cit., p. 5.

¹⁵⁸⁰ Verso del “Poema” (titulado así) de Cortázar. *Último round* (2006), tomo II, p. 109.

que se persigue: “El marfil de la torre”, el gurú *clown*, el escritor que se compra y se vende, la bestialidad que reprime el vuelo de los pájaros, en resumen, el fetiche (y esto hay que explicárselo después, a través de un combate, a los buenos y los malos entendedores).

Hay que hacer “Turismo aconsejable” para ver, en la indignidad, lo irreal de la realidad; hay que quebrar el lenguaje con inmiscusiones terruptas y desayunos, hay que quebrar la realidad asimilada con jaguares, hay que revisar todas las estructuras y reconocer el propio proceso de evolución, realizando además una aclaración teórica de la utopía que, por primera vez, ha alcanzado aplicación práctica (“La situación del intelectual latinoamericano”), hay que identificarse con la figura que lleva los fundamentos de la tunelación a la práctica para lograr que esa utopía se encarne en una “Sílabas viva”. Hay que incendiar, con los poetistas que buscan la playa bajo los adoquines, el laberinto-ciudad del tiempo.

Hay que atreverse a realizar una inmersión en la realidad poética que lleva a cabo la *Teoría del túnel* hasta la acción plena del amoricidio, para dejar nacer la otra ciudad que cristaliza en “Noticias del mes de Mayo”.

De este modo, el trayecto por el mandala, o lo que es lo mismo, las diferentes estaciones de la labor tuneladora, alcanzan plena correspondencia con las del proceso vital y metafísico de Cortázar: primero, la excentricación, que además tiene su mejor ilustración en el traslado geográfico Buenos Aires-París; el despertar existencial que dará lugar a *El perseguidor*, seguido por la dialéctica amoricidio-suicidio, en el intento de establecer el diálogo con la ciudad y con la totalidad del yo, y su síntesis vislumbrada en *Rayuela*; el período experimental de 62 que supone una profundización en dicha búsqueda y en la construcción de la utopía a través del mandala interior; el intento lúdico de crear un mandala con *La vuelta al día en ochenta mundos* (que redefine las herramientas principales para la tunelación, el amor, la poesía, el juego) y su incipiente inmersión crítica en la realidad del momento no sólo en el papel sino a través de la acción.

Aquí se hacen evidentes los giros en la trayectoria literaria y vital de Cortázar: el giro del plano estético al ontológico, el paso de la teoría a la acción, la redefinición del amor, la conformación de la utopía. Y, finalmente, el acceso no buscado al centro tantas veces entrevisto, el encuentro con la unidad del yo en el libro ósmosis, *collage* fractal que es fugaz y eterno simultáneamente.

La fractalidad es visible en el proceso hacia el centro de *Último round*, puesto que se trata de un libro que, a pesar de su compleja heterogeneidad, tiene la misma característica que Paz le atribuía a 62: un *round* contiene todos los demás, al igual que una fase del laberinto o del mandala, contiene todas las demás fases. Así, en cada *round* está presente una lucha que puede ser sintetizada en términos de mortalidad (laberinto, tiempo, ciudad cerrada) e inmortalidad (ciudad esponja, espacio atemporal, antropofanía), pues cada uno de estos textos-*round* supone un pequeño despertar dentro del gran renacimiento que es el libro.

Se trata además de un libro espejo, ya que cada uno de los *rounds* de *Último round* conforma también un espejo del lector o del iniciado, en el momento en que éste lo

interpreta desde su perspectiva, configurando así, con la variedad de reflejos, una estrella en cuyo centro está contenido el *aleph*, la unidad de esos puntos que aparecían dispersos (y que sólo aparentemente lo eran).

En “Noticias del mes de Mayo” tiene lugar la visión de la breve encarnación de un sueño, la cristalización de la rosa en el cristal: “en realidad todo ocurre (es), a la vez: la puerta, la sonrisa y el resto de los elementos que dan la figura se proponen como facetas o eslabones, como un relámpago articulante que cuaja el cristal, un acaecer sin estar en la duración”¹⁵⁸¹.

Este mismo proceso es definido por Riobó como iluminación en la que se aprehende simultáneamente lo dispar sin que los sentidos particulares de cada elemento queden suprimidos”. Recordemos el texto de *Rayuela*: “leyendo el libro se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total”¹⁵⁸².

Y esta cristalización de las esferas que se superponen tiene lugar a varios niveles: hay una cristalización que se da en los jóvenes (como hemos visto) y que hace posible que actúen como poetas en un despertar que abre el código secreto de París reinventándolo; tenemos la cristalización que se da en el libro (segundo nivel) que, juntando cada una de las esferas de su miscelánea, revela, en ese apartado de mayo, su acceso al centro y al ahora, al espacio atemporal, al incendio, a la pureza, generando, a su vez, la cristalización de la poética cortazariana.

Y, en último término, tiene lugar la cristalización de las fases del propio Cortázar: excentración tras su traslado a París que amplía su perspectiva, necesidad del incendio al ver claramente aquello que ha de ser recommenzado, comprensión del amoricidio y aplicación de este a una utopía que encuentra su fugaz práctica en mayo del 68.

Tales fases quedan registradas en el libro cuyo centro es la cristalización de la utopía, pues la breve encarnación de la antropofanía en mayo del 68 añade el último trazo a su dibujo, el trazo que completa su identidad unida a la de los jóvenes poetas, a París, a la miscelánea batallasca del surrealismo y el existencialismo. Cristalización, entonces, en definitiva, de su propia identidad. Exactamente como lo describía Cortázar en su “Morelliana siempre”:

Como los eléatas, como San Agustín, Novalis presintió que el mundo de dentro es la ruta inevitable para llegar de verdad al mundo exterior y descubrir que los dos serán uno solo cuando la alquimia de ese viaje dé un hombre nuevo, el gran reconciliado¹⁵⁸³.

¹⁵⁸¹ Cortázar, “Cristal con una rosa dentro”. *Último round* (2006), tomo II, p. 129.

¹⁵⁸² Cortázar, *Rayuela* (1991), p. 386.

¹⁵⁸³ Cortázar, “Morelliana siempre”. *La vuelta al día en ochenta mundos* (2007), p. 181.

Esa gran reconciliación tiene lugar cuando ya los dos diálogos, el de Cortázar y el de París, son uno solo en el papel y en la vida, en la literatura y en las calles, Cortázar y los poetistas miran en la misma dirección desde su verdadera ciudad que es ellos mismos, desde su esencia atemporal que trasciende el laberinto del *cronos*.

El relato poético erótico que Cortázar incluye en *Último round*: “Tu más profunda piel”, parece servir como magnífico corolario de este encuentro final, fugaz y eterno, con la ciudad París. De nuevo, la mujer es la guía hacia el código escondido, acceso al hermoso y definitivo diálogo de constelaciones, cuyas correspondencias invisibles quedan desveladas.

No eras sabor ni olor, tu más escondido país se daba como imagen y contacto, y sólo hoy unos dedos casualmente manchados de tabaco me devuelven el instante en que me endrecé sobre ti para lentamente reclamar las llaves de pasaje, forzar el dulce trecho donde tu pena tejía las últimas defensas [...] Más tarde comprendiste y no hubo pena, me cediste la ciudad de tu más profunda piel desde tanto horizonte diferente, después de fabulosas máquinas de sitio y parlamentos y batallas [...] Cierro los ojos y aspiro en el pasado ese perfume de tu carne más secreta, quisiera no abrirlos a este ahora donde leo y fumo y todavía creo estar viviendo¹⁵⁸⁴.

¹⁵⁸⁴ Cortázar, *Último round* (2006), tomo I, p. 203.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DE CORTÁZAR

ANDRADE, Alecio y Julio Cortázar. (Texto de Julio Cortázar). *París: ritmos de una ciudad*. Barcelona: Edhasa, 1982.

CORTÁZAR, Julio.

-----”La urna griega en la poesía de John Keats” (1946). *Revista de Estudios Clásicos*, tomo II, Universidad Nacional de Cuyo, 1946.

-----*Teoría del túnel* (1947). En *Julio Cortázar. Obra crítica I*. Saúl Yurkievich (Ed.). Madrid: Alfaguara, 1994. Y en *Julio Cortázar. Obra crítica / VI*. Saúl Yurkievich (Ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.

----- “Un Adán en Buenos Aires” (1949). En la revista *Realidad*, marzo / abril, 1949.

-----*Los Reyes* (1949). Buenos Aires: Sudamericana, 1970.

-----*El examen* (1950). Buenos Aires: Sudamericana, 1986.

-----*Bestiario* (1951) Madrid: Alfaguara, 1987.

-----*Diario de Andrés Fava* (1950). Madrid: Alfaguara, 1995.

-----”Para una poética” (1954). En: *Julio Cortázar. Obra crítica III*. Jaime Alazraki (Ed.). Madrid: Alfaguara, 1994.

----- *Ceremonias*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.

-----*El perseguidor (Las armas secretas)*, 1959). En: *Ceremonias*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.

-----*Los premios* (1960). Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2004.

-----*Historias de Cronopios y de famas* (1962). Madrid: Alfaguara, 1983.

-----*Rayuela* (1963). Edición Crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, colección Archivos, Allca XX, 1991.

-----*Los relatos, 3, Pasajes*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

-----*La vuelta al día en ochenta mundos* (1967). México: Siglo XXI, 2007.

- 62/*Modelo para armar* (1968). Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2004.
- Último round* (1969). México: Siglo XXI, 2006.
- Pameos y meopas* (1971). Barcelona: Llibres de Sinera, 1971.
- Prosa del observatorio* (1971). Barcelona: Lumen, 1999.
- “Policrítica a la hora de los chacales”. En la revista *Casa de las Américas* nº67, julio-agosto de 1971.
- Libro de Manuel* (1973). Madrid: Santillana Punto de Lectura, 2004.
- Octaedro* (1974). Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975). Barcelona: Destino, 2002.
- Alguien que anda por ahí* (1977). Madrid: Alfaguara, 1977.
- Territorios*. México: Siglo XXI Editores, 1978.
- Un tal Lucas* (1979). Barcelona: Ediciones B, 1989.
- Queremos tanto a Glenda* (1980). Madrid, Alfaguara, 2007.
- Deshoras* (1982). Madrid: Alfaguara, 1982.
- Salvo el crepúsculo* (1984). Madrid: Alfaguara, 1996.
- Argentina: años de alambradas culturales* (1984). En *Julio Cortázar. Obra crítica / VI*. Saúl Yurkievich (Ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.
- Julio Cortázar. Obra crítica / I*. Saúl Yurkievich (Ed.). Madrid: Alfaguara, 1994.
- Julio Cortázar. Obra crítica / II*. Jaime Alazraki (Ed.). Madrid: Alfaguara, 1994.
- Julio Cortázar. Obra crítica / III*. Saúl Sosnowski (Ed.). Madrid: Alfaguara, 1994.
- Julio Cortázar. Cuentos completos*, vol. I y vol. II. Madrid: Alfaguara, 1998.
- Julio Cortázar. Cartas*, volúmenes 1, 2, 3. Aurora Bernárdez (Ed.). Buenos Aires: Alfaguara, 2000.
- Julio Cortázar. Obras completas / IV. Poesía y poética*. Saúl Yurkievich (Ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- Julio Cortázar. Obra crítica / VI*. Saúl Yurkievich (Ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.
- Cartas a los Jonquières*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- Papeles inesperados*. Madrid: Santillana-Punto de Lectura, 2010.
- D'AMICO, Alicia, Sara Facio y Julio Cortázar. (Texto de Cortázar). *Buenos Aires, Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE CORTÁZAR

- AGUIRRE, Mariano. “La lucha política de Cortázar”, *El País* (1984): 12.
- ALAZRAKI, Jaime. “62/ *Modelo para armar*: novela caleidoscopio”. Revista Iberoamericana nº 116-117, vol. XLVII julio-diciembre (1981): 155-163.

- ”Imaginación e historia en Julio Cortázar”. En *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Fernando burgos (ed.). Madrid: EDI-6, 1987.
- “Estructura” y “Cortázar antes de Cortázar. *Rayuela* desde su primer ensayo publicado: ‘Rimbaud’ (1941)” En *Rayuela*. Edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, colección Archivos, Allca XX, 1991.
- AÍNSA, Fernando. “Descolocación y representación paródica en la obra de Cortázar”. En *Coloquio Internacional: lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Centre de Recherches Latino-Americains. Université de Poitiers. Madrid: Fundamentos, 1986.
- ALEGRÍA, Fernando. “*Rayuela*, o el orden del caos”. En *Rayuela*. Edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, colección Archivos, Allca XX, 1991.
- ANDERSON, Blanca. *Julio Cortázar: la imposibilidad de narrar*. Madrid: Pliegos, 1990.
- ARONNE-AMESTOY, Lida. *Cortázar: la novela mandala*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1972.
- *Utopía, paraíso e historia. Inscripciones del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar*. Purdue University Monographs in Romance Languages. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin’s publishing company, 1986.
- BATARCE BARRIOS, Graciela. “*La vuelta al día en ochenta mundos: La teoría del camaleón*”, *Acta literaria*, nº 27 (2002) [en línea]: pp. 145-155. URL: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482002002700011&script=sci_arttext
- BARNECHEA, Alfredo. Entrevista a Cortázar extraída del libro *Peregrinos de la lengua. Confesiones de los grandes autores latinoamericanos* (1971) Madrid: Alfaguara, 1998. [En línea]. URL: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/cortazar/barnechea.pdf>
- BARNECHEA, Ana María. “Génesis y circunstancias”. En *Rayuela*. Edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, colección Archivos, Allca XX, 1991.
- BOLDY, Steven. *62/modelo para armar* (1976). En *The novels of Julio Cortázar*. Cambridge Iberian and Latinoamerican Studies, 1980.
- CAPARRÓS, Martín. “Entrevista a Julio Cortázar”, *Revista Digital Crítica de la Argentina* (1983) [en línea, publicada el 15.02.2009]. URL: <http://www.criticadigital.com/imprensa/index.php?secc=nota&nid=19989>
- CASTRO-KLARÉN, Sara. “Julio Cortázar, lector” (1976). *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-266, octubre-diciembre (1980): 11-38.
- ”Los contextos”. En *Rayuela*. Edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, colección Archivos, Allca XX, 1991.
- CONCHA, Jaime. “Critizando *Rayuela*”. En *Rayuela*. Edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, colección Archivos, Allca XX, 1991.
- DAHL BUCHANAN, Rhonda. “El juego subterráneo en ‘Manuscrito hallado en un bolsillo’”. En *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Fernando burgos (ed.) Madrid: EDI-6, 1987.
- DE LAURENTIIS, Antonella. “Los Reyes: el laberinto entre mito e historia”. *Amaltea*, vol. 1 (2009): 145-155.
- DE SOLA, Graciela. *Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

- ESPINOSA BERROCAL, Marta. "París, ciudad del (des)encuentro". En: Ángulo Recto. *Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 1, núm. 1 (2009).
- FAZZOLARI, Margarita. "Una muñeca rota con una sorpresa dentro". En *Coloquio Internacional: lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Centre de Recherches Latino-Américains. Université de Poitiers. Madrid: Fundamentos, 1986.
- FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel. "Cortázar: Último round" (1970): 694-697 En *La llegada de los bárbaros*. Jordi Gracia. Barcelona: Edhasa, 2004.
- FERRER, Carolina, "Cortázar cuántico", *Revista de Humanidades* n° 7 (2000): 111-124.
- FILER Malva E. "El lugar de la poesía. Pasos hacia la ciudad de 62/Modelo para armar". En *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Fernando burgos (ed.) Madrid: EDI-6, 1987.
- GARCÍA FLORES, Margarita. "Siete respuestas de Julio Cortázar" (1967). En *Rayuela*. Edición Crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, colección Archivos, Allca XX, 1991.
- GARCÍA GALIANO, Ángel. "La teoría del túnel", *Reseña* (2000): 2-5.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Cortázar, una antropología poética*. Buenos Aires: Nova, 1968.
- GOIALDE, PALACIOS, Patricio. "Palabras con swing. La música de jazz en la obra de Julio Cortázar", *Musiker* n°17 (2010): 483-496.
- GOLOBOFF, Mario. "El hablar con figuras de Cortázar". En *Rayuela*. Edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, colección Archivos, Allca XX, 1991.
- *Julio Cortázar. La biografía*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1978.
- "La idea central de *Rayuela* es una especie de petición de autenticidad total del hombre". En *Rayuela*. Edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, colección Archivos, Allca XX, 1991.
- GONZÁLEZ RIQUELME, Andrés. "La máquina musical en *El perseguidor*, de Julio Cortázar". Acta literaria n°28, Universidad de Concepción Chile, (2003): 33-44.
- GRACIA, Jordi y Joaquín Marco Revilla (Eds.) *La llegada de los bárbaros*. Barcelona: Edhasa, 2004.
- GUERRERO MARTHINEITZ, Hugo. "La vuelta a Julio Cortázar en ochenta preguntas". *Siete Días*. Buenos Aires (1973).
- HARSS, Luis. "Cortázar o la cachetada metafísica". En: *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1981, 9ª ed., pp. 252-300.
- HENRIKSEN, Zheyra. "Tiempo profano y tiempo sagrado en *El perseguidor*". En *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar*. Madrid: Pliegos, 1992.
- HERNÁNDEZ, Ana María. "Conversaciones con Julio Cortázar". En *Rayuela*. Edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, colección Archivos, Allca XX, 1991.
- HERRÁEZ, Miguel. *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*. Barcelona: Editorial Ronsel, 2003.

- Dos ciudades en Cortázar*. Barcelona: Ronsel, 2006.
- Julio Cortázar, una biografía revisada*. Barcelona: Editorial Alrevés, 2011.
- HOYOS, GÓMEZ, Camilo. "Cortázar y París: un acercamiento al espacio interior". En *Philia. Revista de la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois Haas*. Barcelona, 2007, pp. 95-106.
- IMREI, Andrea. *Oniromancia: análisis de símbolos en los cuentos de Julio Cortázar*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002.
- JITRIK, Noé y Mirta Rosenberg, *Los reportajes de París Review. Confesiones de Escritores: escritores latinoamericanos*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.
- JONES, Julie. *A common place: the representation of Paris in spanish american fiction*. Londres: Associated University Press, 1998.
- KOHUT, Karl. *Escribir en París*. Frankfurt/Main: Klaus Dieter Vervuert, 1983.
- LOZANO, Ana. "Líneas bajo nivel. Cuando Cortázar viaja en *méto*", *Extravío*, revista electrónica de literatura comparada n°1, (2006).
- MAC-MILLAN, Mary. *El intersticio como fundamento poético en la obra de Cortázar*. Frankfurt: Peter Lang, 2005.
- MAGUHN, Aurora. *62/ Modelo para armar, o el armado del sentido en Julio Cortázar*. Caracas: Equinoccio. Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1991.
- MONTALDO, Graciela. "Contextos de producción". En *Rayuela*. Edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, colección Archivos, Allca XX, 1991.
- MONBALLIEU, Aagje. *Nadando los ríos metafísicos*. Gante: Faculteit Letteren & Wijsbegeerte, 2011.
- ORTEGA, Julio. *La casilla de los Morelli /Julio Cortázar*. Barcelona: Tusquets, 1981.
- PALEY DE FRANCESCATO, Martha. „El viaje, función, estructura y mito en los cuentos de Cortázar“. En *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Lagmanovich (Ed.). Barcelona: Hispam, 1975.
- PETRICH, Perla. „Instrucciones para John Howell, iniciación al extrañamiento“. En *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Lagmanovich (Ed.). Barcelona: Hispam, 1975.
- PEYRATS, Pilar. *Jazzuela: Julio Cortázar y el jazz*. Barcelona, Pilar Peyrats Lasuen (ed.), 1999.
- PICON GARFIELD, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: editorial Gredos, 1975.
- "Cortázar por Cortázar", en *Rayuela*. Edición Crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, colección Archivos, Allca XX, 1991.
- PREGO, Omar. *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik Editores, 1985.
- RIOBÓ, Victoria. „El libro-objeto en la obra de Julio Cortázar“. En *Borges-Cortázar. Penúltimas lecturas*. Riobó, Victoria (Ed.) Buenos Aires: Circeto, 2007.
- ROY, Joaquín. *Julio Cortázar ante su sociedad*. Barcelona: ediciones Península, 1974.
- SERRAT, Rosa. „62 / modelo para armar de Julio Cortázar, entre la experimentación vanguardista y la tradición literaria“. [En línea] URL: www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Serra-Salvat.pdf.

- SHAFER, José P. *Los puentes de Cortázar*. Buenos Aires: Nuevohacer, 1996.
- SORIANO NIETO, Nieves. *Rayuela: desde París a Buenos Aires o la búsqueda del antihéroe*. Espéculo n° 28, 2004.
- SORIANO, Osvaldo y Norberto Colominas. „Julio Cortázar: lo fantástico incluye y necesita la realidad“. En *Rayuela*. Edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, colección Archivos, Allca XX, 1991.
- SOSNOWSKI, Saúl. *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Noé, 1973.
----- Introducción a *Julio Cortázar. Obra crítica / III*. Saúl Sosnowski (Ed.). Madrid: Alfaguara, 1994.
- VARGAS LLOSA, Mario. Prólogo a los *Cuentos Completos* de Cortázar, vol. II. Madrid: Alfaguara, 1998.
- VEIRAVÉ, Alfredo. „Aproximaciones a *El perseguidor*“. En *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Lagmanovich (Ed.). Barcelona: Hispam, 1975.
- VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1971.
- VOLEK, Emil. „Las babas del diablo, la narración policial y el relato conjetural borgeano: esquizofrenia crítica y creación literaria“. En *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Fernando burgos (ed.). Madrid: EDI-6, 1987.
- YURKIEVICH, Saúl. „La pujanza insumisa“, y „Eros ludens“ (juego, amor, humor, según *Rayuela*) En *Rayuela*. Edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, colección Archivos, Allca XX, 1991.
----- *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994.

DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

- BAUER, Tristán. *Cortázar*. Argentina: La Zona, 1994. URL: <http://www.youtube.com/playlist?list=PL9E5C6FFF445A952D>
- MONTES-BRADLEY, Eduardo. *Cortázar: Apuntes para un documental*. Argentina: Contrakultura, 2001.
URL: <http://www.youtube.com/playlist?list=PL1C1723741C4702C9>
- BLÁZQUEZ, Adelaida. Programa *Esbozos*, (Radio Francia Internacional). Entrevista a Cortázar sobre *Rayuela*. Agosto de 1983, emitida en febrero de 1984.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE PARÍS Y MAYO DEL 68

- ARAGON, Louis. *Le paysan de Paris* (1926). París: Gallimard, 2004.
- AUGÉ, Marc. *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- BADENES SALAZAR, Patricia. *La estética en las barricadas: Mayo del 68 y la creación artística*. Castelló de la Plana: Publicacions Universitat Jaume I, 2006.
- BANCQUART, Marie-Claire. *Paris des surréalistes*. París: Éditions Seghers, 1972.
- COHN-BENDIT, Daniel. *La revolución y nosotros que la quisimos tanto*. Barcelona: Anagrama, 1988.
----- *La imaginación al poder. París Mayo 1968*. Buenos Aires: Argonauta, 2008.

- DE LA BRETONNE, Rétif. *Les nuits de Paris ou le spectateur nocturne* (1788-1794). París: Gallimard, 1986.
- FAUCHEREAU, Serge. "El París de las vanguardias", *Lars* n° 4 (2006): 9-11.
- FUENTES, Carlos. *Los 68. París, Praga, México*. Barcelona: Random House Mondadori, 2005.
- GALLANT, Mavis. *Los sucesos de mayo. París 1968*. Barcelona: Alba Editorial, 2008.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *Sensaciones de París y de Madrid*. París: Garnier Hermanos, Libreros-Editores, 1900.
- GREEN, Julien. *París*. Valencia: Pre-textos, 2005.
- GUICHARDET, Jeannine. *Balzac, archéologue de París* (1986). Génova: Slatkine Reprints, 1999.
- HARVEY, David. *París, capital de la modernidad*. Madrid: Akal, 2006.
- HOYOS, GÓMEZ, Camilo. *La imagen literaria de París*. Universidad Pompeu Fabra. (Tesis Doctoral. Barcelona 2010).
- JOFFRIN, Laurent. *Mai 68: Histoire des Événements*. París: Seuil, 1988.
- LABRO, Philippe. *Mai/Juin 68. Ce n'est qu'un debut*. París: Éditions et Publications premières, n° 2, 1968.
- LOTTMAN, Herbert. *La rive gauche* (1982). Barcelona: Tusquets, 1994.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. "Tres historias de Mayo", *La Nación* (1998) [en línea] URL: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=96793
- PERA, Cristóbal. *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*. Bern: Editorial Científica Europea, 1997.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. "París" (1846). En *Viajes por Europa, África y América (1845-1847)*. Edición Crítica de Javier Fernández (Coord.). París: Allca XX, 1996.
- SCHULIAQUER, Iván. "La gran revolución cultural de las costumbres. El Mayo Francés revisitado por los argentinos que protagonizaron aquellos días", *Crítica de la Argentina* (2008) [en línea]. URL: <http://www.revistarenovacion.com.ar/mayofrances.htm>
- SITBON, Michel. *La primavera de París. Cronología gráfica de mayo del 68*. Barcelona: Muchnik Editores, 1988.
- TOURNIER, Paul. *París, las claves de su historia*. Barcelona: Robinbook, 2001.
- UNEF /SNE Sup. *Le livre noir des journées de mai*. París: Editions du Seuil, 1968.
- VILLEGAS, Jean-Claude. *París, capitale littéraire de l'Amérique latine*. Dijon: Editions Universitaires de Dijon, 2007.
- ZAMPAGLIONE, Héctor. *El París de Rayuela: homenaje a Cortázar*. Barcelona: Lunwerg, 1997.

BIBLIOGRAFÍA REFERENCIAL

- ABELEIRA, José Manuel (Ed.). *Upanishads*. Barcelona: Random House Mondadori, 2009.

- BAENA, Enrique. *Umbral del imaginario. Ensayos de estética literaria en la modernidad*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2010.
- BAJAC, Quentin. "Lo fantástico moderno". En AA.VV. *La subversión de las imágenes: surrealismo, fotografía, cine*. Jacques-Edouard Livet (Ed.) (Cat. Exp.). Madrid: Fundación Mapfre, 2010.
- BAJTÍN, Mihail, *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica*. En *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BALZAC, Honoré. "Ferragus" (1833). En *Histoire des treize*. París: Flammarion, 1988.
----- „Père Goriot“ (1835). En *Obras Completas I: La comedia humana, escenas de la vida privada* (1830-1850). Madrid: Aguilar, 1971.
- BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal* (1857). Madrid: Cátedra, 2007.
----- *Spleen de París. Pequeños poemas en prosa* (1862). Madrid: Visor, 2008.
- BÉHAR, Henri (dir.). *Le livre surréaliste. Actes du colloque en Sorbonne*, juin 1981. París: Mélusine IV: Cahiers du Centre de Recherches sur le surréalisme, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes* (1927-inacabado). Madrid: Akal, 2005.
----- *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (1938) París: Éditions Payot, 1979.
- BERLA, Eleonora. *Samkara. La esencia del Vedanta*. Barcelona: Kairós, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. *El Aleph* (1949). Barcelona: Seix Barral, 1983.
- BOULESTREAU, Nicole. „Le photopoème facile, un nouveau livre dans les années 1930“. En *Le livre surréaliste. Actes du colloque en Sorbonne*, juin 1981. Henri Béhar (dir.). París: Mélusine IV: Cahiers du Centre de Recherches sur le surréalisme, 1981.
- BRETON, André. *Manifestos del surrealismo* (1924, 1930, 1946) Madrid: Visor, 2002.
----- *Nadja* (1928). Madrid: Cátedra, 1997.
----- *L'amour fou*, Madrid: Alianza Editorial, 1937.
----- *Poemas I* (1948). Madrid: Visor, 1978.
- BRUN, Jean. *Heráclito o El filósofo del eterno retorno*. Madrid: EDAF, 1990.
- CALVINO, Italo. „Desafío al laberinto“. En *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona: Bruguera, 1983.
----- *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 1998.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant (1969). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos* (1969). Madrid: Siruela, 2001.
- COOK, Bruce. *La generación Beat*. Barcelona: Barral Editores, 1974.
- CORTÉS GARCÍA, Francisco. „La construcción del concepto de ciudad a partir de la ideación literaria“. *Mediterráneo Económico*. Instituto Cajamar (2003): 161-170.
- DARÍO, Rubén. *¿Va a arder París? Crónicas cosmopolitas* (1892-1912). Günter Schmigalle (ed.) Madrid: Veintisiete Letras, 2008.
----- *Obras completas, vol. VI. Peregrinaciones*. Madrid: Imp. G. Hernández y Galo Sáez, impresores, 1922.
----- *Autobiografía*. Managua: Ediciones Distribuidora Cultural, 1983.
- ELIADE, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (1951). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2001.

- *El mito del eterno retorno* (1951). Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- *Imágenes y símbolos* (1955). Madrid: Taurus Ediciones, 1974.
- *Lo sagrado y lo profano*. (1957). Madrid: Guadarrama, 1973.
- *Mefistófeles y el andrógino* (1962). Madrid: Guadarrama, 1969.
- *Mito y realidad* (1963). Madrid: Guadarrama, 1973.
- ERREGUERENA, María José. *El mito del vampiro: especificidad, origen y evolución*. México: Plaza y Valdés, 2002.
- EVANS, Richard. *Conversaciones con Jung*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary* (1857). Barcelona: Planeta, 2005.
- FOMBONA, Jacinto. *La Europa necesaria. Textos de viaje de la época modernista*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas* (1966). Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.
- FRYE, Northrop. *La estructura inflexible de la obra literaria*. Madrid: Taurus, 1973.
- GALLERO, José Luis y Carlos Eugenio López (Eds.). *Heráclito: fragmentos e interpretaciones*. Madrid: Árdora Ediciones, 2009.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Javier. *Ella, Drácula: vida y crímenes de la condesa sangrienta, la mayor asesina en serie de la historia*. Madrid: Editorial Planeta, 2005.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Madrid: Iberoamericana, 2011.
- GUIGON, Emmanuel. „Anatomía del collage“. En *Juan Ismael, antológica*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1998.
- HANSEN, Beatrice (ed.) *Walter Benjamin and The Arcades Project*. Londres: Continuum International Publishing Group, 2006.
- HUGO, Víctor. *Notre-Dame de Paris* (1831). París: Garnier-Flammarion, 1967.
- JUNG, Carl Gustave. *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1934-1954). Barcelona: Paidós, 1981.
- *Psicología y alquimia* (1944) Barcelona: Plaza y Janés, 1989
- *Aion. Contribución a los símbolos del sí-mismo* (1951). Barcelona: Paidós, 1992.
- KUSPIT, Donald. „El fetiche moderno“. En *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid: Akal, 2003.
- LE GALL, Guillaume. „El modelo interior: la vista invertida“. En AA.VV. *La subversión de las imágenes: surrealismo, fotografía, cine*. Jacques-Edouard Livet (Ed.) (Cat. Exp.). Madrid: Fundación Mapfre, 2010.
- LEVINAS, Emmanuel. *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1987.
- LÉVY-BRÜHL, Lucien. *Alma primitiva* (1927). Madrid: Sarpe, 1985.
- LUCENDO, Santiago. *El vampiro como imagen-reflejo: estereotipo del horror en la modernidad*. Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes (Tesis doctoral, Madrid 2009).
- MALPARTIDA, Juan. Postfacio a *Signos en rotación*. Madrid: Fórcola, 2011.
- MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización* (1955). Barcelona: Seix Barral, 1968.

- *El hombre unidimensional* (1964). Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985.
- MICHAUD, Philippe-Alain. “La coalescencia y la sutura”. En AA.VV. *La subversión de las imágenes: surrealismo, fotografía, cine*. Jacques-Edouard Livet (Ed.) (Cat. Exp.). Madrid: Fundación Mapfre, 2010.
- OTTINGER, Didier. *Surréalisme et mythologie moderne: les voix du labyrinthe d’Ariane à Fantômas*. París: Gallimard, 2002.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira* (1956). México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- *Signos en rotación* (1965). Madrid: Fórcola, 2011.
- *Solo a dos voces* (1973). Barcelona: Lumen, 1991.
- POLLMAN, Leo. *La nueva novela en Francia y en Iberoamérica*. Madrid: Gredos, 1971.
- RAMIRO AVILÉS, Miguel A. (Ed.), *Anatomía de la utopía*, Madrid, Dykinson, 2008.
- RIMBAUD, Arthur. *Obra completa: prosa y poesía*. Barcelona: Ediciones 29, 1972.
- *Obra escogida*. Barcelona: Teorema, 1982.
- *Une saison en enfer*. Milán: Rizzoli editore, 1984.
- *Iluminaciones seguidas de Cartas del Vidente*. Madrid: Hiperión, 1985.
- *Una temporada en el infierno. Iluminaciones* (1873 y 1874). Madrid: Mondadori España, 1991.
- *Obra poética y correspondencia escogida*. México: Alianza Francesa de México, 1999.
- ROBBE-GRILLET, Allain. *Por una Nueva Novela*. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- RUBIO, Oliva María. Introducción a *Brassai: Graffiti*. Comisaria, Oliva María Rubio. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008.
- SALDAÑA, Alfredo. *El texto del mundo. Crítica de la imaginación literaria*. Zaragoza: Colección Trópica, 2003.
- “Teoría política y estética literaria: hacia una poética de la otredad”. En *Studi Ispanici XXXVI*. Roma: Fabrizio Serra Editore, 2011.
- SARTRE, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*. (1945 y 1949) Buenos Aires: Ediciones del 80, 1986.
- SPIES, Werner. “Los desastres del siglo”. En AA.VV. *Max Ernst, Une semaine de Bonté: los collages originales* (Cat. Exp.) madrid: Fundación Mapfre, 2009.
- VARGAS LLOSA, Mario. *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, 1993.

EPÍLOGO POÉTICO

Para llegar a “Cronopía”.

Poemas de Izara Batres

*El poeta debe dedicarse a la caza de excepciones
y dejarles las leyes a los hombres de ciencia
y a los escritores serios [...]*

*Yo me moriré sin haber perdido la esperanza
de que alguna mañana
el sol salga por el oeste.
Julio Cortázar*

Los testigos

I.

Es una grieta que se abre bajo las flores
para recordarles que, en otro tiempo, tuvieron un perfume inmortal,
es un agujero de sed cosido en la espalda
que me lleva de la nada hacia el silencio,
acunando instantes de un amanecer de espuma.

Quiero salir, recuerdo que viví algo distinto,
recuerdo que las cosas eran de otra manera.
¡Mira esa gaviota que vuela al revés!
No..., es todo lo demás lo que ha dado la vuelta.
He trazado una línea de fuga,
pero ¿hacia dónde?

II.

Viviré en la rosa mínima
que se eleva sobre el neón,
la parálisis se ha roto,
porque todo se repite excepto una pauta,
porque a una “i” le falta el punto y por ahí
se cuele el cielo,
y entonces todo puede ser, y entonces noche pelirroja,
y danzaremos hasta llegar al corazón del mundo.
Y lo que nunca ocurrió se dibujará ante nuestros ojos,
salvajemente bello.
Todas las tormentas se sucederán
cambiando sus colores, hasta alcanzar el iris máximo,
dilatación del límite
hacia el pasaje último de una mirada incandescente.



Retrato de Cortázar, por Ricardo Carpani.

III.**Polidor y la entrada***A Julio, enormísimo cronopio*

Polidor, núcleo del vórtice,
 ¿qué coágulo magnífico despliega entre los vampiros
 y los extenuados creadores del relato?
 ¿Qué mensaje, en tu espejo intemporal,
 intuyó el perseguidor del intersticio,
 más allá de toda realidad de los manteles?
 ¿Qué paso entrevisto en una brizna de escenario,
 qué intersticio entre las dimensiones
 se abre en tu otro lado, incesante y fugaz,
 como el más cruel de los sueños?
 Quizá en la calle más oscura de París,
 la calle poblada por vientos desmembrados
 —viejas memorias de la edad gloriosa que no regresa—,
 hallaremos la clave.
 Cuando la diosa loca susurre en todos los vendavales
 sin cabeza,
 y los faroles se acaben,
 se deslizará, en silencio, por todas nuestras
 inconfesables orillas,
 hasta decirnos lo que ya hemos escuchado,
 que está ahí, aguardando, en el caos intermitente,
 en la esfera invisible,
 a un palmo de aliento;
 que hay una puerta,
 que solo hay que aprender a entrar.

IV.**Para una espeleología probable del otro lado**

Nací a un lapso atemporal, al final de las estaciones,
 escuché la voz, con otra forma,
 de un rostro que era otro rostro,
 Me guió a través de las nuevas estrellas que brillarán ayer,
 por lo indefinible, ya abierto, ya descifrado,
 y todo era distinto y no pude explicar nada,
 el lenguaje perdía su cauce
 en la desmesura íntima de lo ajeno,
 nadé por las fronteras, bebí colores, pude ver el sonido de las edades;
 en los trópicos que se mezclaban, todo alcanzó el sentido y todo se rompió y se unió,
 y todo era perfecto y caótico, al albor del instante sin nombre.
 desnudo, como el primero de los días.
 Y hubo que volver a nombrar.
 Y ninguna palabra fue suficiente.

V.

De cómo romper el tiempo

Hay un pasaje, al final de la raíz que alimenta el tejido.
El fin no es más que una derrota del tiempo.
Rompamos el laberinto de cristal.

VI.

Para llegar a Cronopia

un atardecer sanguíneo se eleva
desde el alba hasta el anochecer
mezclando los ángulos y los tiempos
una entrada
he encontrado
un acceso iridiscente
mis manos han desaparecido
fin de la muerte
“fin del mundo del fin”

GRACIAS POR CONFIAR EN NUESTRAS PUBLICACIONES

Al comprar este libro le damos la posibilidad de consultar gratuitamente la versión ebook.

Cómo acceder al ebook:

- ☞ **Entre en nuestra página web**, sección Acceso ebook
(www.dykinson.com/acceso_ebook)
- ☞ **Rellene el formulario** que encontrará insertando el código de acceso que le facilitamos a continuación así como los datos con los que quiere consultar el libro en el futuro (correo electrónico y contraseña de acceso).
- ☞ Si ya es **cliente registrado**, deberá introducir su **correo electrónico y contraseña habitual**.
- ☞ Una vez registrado, **acceda a la sección Mis e-books de su cuenta de cliente**, donde encontrará la versión electrónica de esta obra ya desbloqueada para su uso.
- ☞ Para consultar el libro en el futuro, ya sólo es necesario que se identifique en nuestra web con su correo electrónico y su contraseña, y que se dirija a la sección Mis ebooks de su cuenta de cliente.



CÓDIGO DE ACCESO

Rasque para ver el código

Nota importante: Sólo está permitido el uso individual y privado de este código de acceso. Está prohibida la puesta a disposición de esta obra a una comunidad de usuarios.

**MANTÉNGASE INFORMADO
DE LAS NUEVAS PUBLICACIONES**

**Suscríbase gratis
al boletín informativo
www.dykinson.com**

Y benefíciense de nuestras ofertas semanales