CORTAZAR: LA CRITICA DE LA RAZON UTOPICA *

> «Elle nous aide à bâtir un modèle théorique de la société humaine, qui ne corresponde à aucune réalité observable, mais à l'aide duquel nous parviendrons à démêler ce qu'il y a d'originel et d'artificiel dans la nature actuel de l'homme et à bien connaître un état qui n'existe plus, qui peut-être n'a point existé, qui probablement n'existera jamais, et dont il est pourtant nécessaire d'avoir des notions justes pour bien juger de notre état présent.»
>
> C. LÉVI-STRAUSS: *Tristes tropiques.*

En los capítulos anteriores se ha intentado describir en sus lineamientos generales el origen y las motivaciones de los temas que han obsedido a Cortázar desde la época, ya remota, de *Bestiario* hasta el paréntesis recapitulador de las *Historias de cronopios y de famas*. *Rayuela* supone, desde el punto de vista de esta evolución, una nueva instancia totalizadora que, a través de la descripción corrosiva y minuciosa de todas las peripecias más o menos abyectas de la enajenación y la insolidaridad, dibuja por eliminación, en una suerte de vaciado negativo, la posibilidad de un nuevo orden que, según las palabras de Lévi-Strauss, «quizá no ha existido nunca, que probablemente no existirá jamás, y sobre el cual, no obstante, es necesario tener nociones precisas a fin de juzgar con claridad sobre nuestro estado presente». Esta nota omitirá, pues, la discusión de ciertos aspectos de la novela, ya suficientemente debatidos por otros críticos, a fin de ceñirse a dos puntos centrales curiosamente soslayados en casi todos esos trabajos: la dispersión del individuo como crítica de la utopía y la desescritura del lenguaje como crítica de lo literario y de la cultura. Sobre otros aspectos anecdóticos se volverá en las notas finales de este estudio. En el capítulo XXVIII de *Rayuela* Cortázar describe una larga discusión sobre el concepto de realidad. Ni los planteamientos ni las conclusiones son de-

* Capítulo VI del libro inédito *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*. Véanse los capítulos anteriores en los números 254, 255, 256, 259 y 260 de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. *(Nota de Redacción.)*

masiado originales. La originalidad está en la forma en que la discusión queda planteada. Naturalmente, todos los personajes rechazan la realidad aparente. Ronald, Etienne y Gregorovius critican la actitud de Oliveira, que a veces ha sido arbitrariamente considerado como un portavoz de Cortázar. En realidad, entre las tesis de Oliveira y sus antagonistas no hay contradicciones insalvables, pero éstos introducen la matización necesaria. Puede, por tanto, afirmarse que quien expresa a Cortázar es no Oliveira, sino la discusión en su conjunto. A cada afirmación sigue una carcajada; a cada intuición, una duda; a cada seguridad, un desconcierto. Los enunciados son sumamente vagos, y Cortázar no ve la necesidad de precisarlos. La realidad, el hombre, el logos, la palabra, la comunicación, son algunos de los temas debatidos. La discusión está proyectada sobre el sombrío fondo de la muerte de Rocamadour, quien yace sobre una cama en un rincón. Las hilarantes intervenciones del viejo de arriba, molesto por el ruido, terminan de perfilar el cuadro. Todo éste está construido con una enorme habilidad. Cortázar ha echado mano a la muerte de Rocamadour para infundir un cariz dramático, desolado, a aquello que podría de otro modo haber fácilmente degenerado en charla trivial, y a la vez ha recurrido al humor negro (golpes, intervenciones del —y discusiones con— el viejo, ambiguas sospechas de Oliveira, etc.) para impedir que el dramatismo derive hacia el patetismo fácil. A esto contribuye fundamentalmente el hecho de que toda afirmación sea formulada más como caricatura de sí misma que como convicción. La ironía está en la base de su crítica del logos.

Toda *Rayuela* es como una suerte de descomunal carcajada, concebida como respuesta a una posible interrogación sobre el sentido del arte. El concierto de Berthe Trépat es un ejemplo convincente. El señor que introduce la pianista al auditorio desarrolla entre bromas y veras una concepción del arte no distante en todos sus puntos de algunas ideas que durante largo tiempo han obsedido al escritor. Una ligera acentuación de determinados matices basta para reducir la exposición al absurdo, convertirla en adecuado preludio para la desopilante historia que va a ser protagonizada por Berthe Trépat a partir de la iniciación del concierto. El capítulo comienza con una mención del hastío de Oliveira: «Parado en una esquina, harto del cariz enrarecido de su reflexión» (1), reflexión sobre la otredad y la soledad motivada por el accidente de Morelli. El cruce de calles es visto fugazmente por Oliveira como una encrucijada vital, un puesto de observación desde

(1) JULIO CORTÁZAR: *Rayuela*, Ed. Sudamericana, Bs. As., 2.ª ed., 1965, páginas 122. Todas las citas remiten a esta misma edición.

donde divisa a una muchedumbre de seres insolidarios, entes, casi cosas, sumidos en el embotamiento de una rutina que se identifica con el no ser. En ese momento Oliveira entra a la sala y asiste al concierto. «Sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito» (p. 123). La sala de conciertos está en la tradición de los mejores tablados valleinclanescos; el esperpento cobra una dimensión sobrecogedora. Fantasmagorías del arte y de la realidad, Berthe, su música y la sala devienen un inesperado medio de acceso a una visión más profunda del arte y de la realidad; posibilitan una verdadera experiencia.

Oliveira siente la tentación de marcharse; de todos modos hay en ese concierto algo que lo fascina. A la altura de la «Síntesis» Oliveira y Berthe Trépat han quedado solos. La sala está vacía. Juntos abandonan el lugar. «Tantos ríos metafísicos y de golpe se sorprendía con ganas de ir al hospital a visitar al viejo o aplaudiendo a esa loca encorsetada» (p. 130). Naturalmente, el río metafísico era una ilusión. De pronto Oliveira ha comenzado a comprender el secreto dolor de la soledad. Soledad provocada no ya por la imposibilidad de zambullirse en un río metafísico, sino soledad nacida de la vejez y la frustración, de la miseria, la impotencia y del mero hecho de estar solo. De pronto ha comenzado a comprender el valor y la necesidad de una palabra, una sonrisa, «acompañando a su casa a esa muñeca desteñida, a ese pobre globo inflado, donde la estupidez y la locura bailaban la verdadera pavana de la noche» (p. 136). El encuentro con la pianista le produce la sensación de un curioso desdoblamiento: «ese que andaba por el barrio latino arrastrando a una vieja histérica y quizá ninfomaníaca era apenas un *doppelgänger,* mientras el otro, el otro...» (página 140). De repente se siente inundado por una salvaje alegría: subir al apartamento de Berthe y compartir una copa con ella y Valentín, su compañero pederasta. He aquí uno de los temas de la *Historias de cronopios y de famas:* proponerse tareas y realizarlas con el sólo objeto de desbaratar el caos organizado de la realidad. Lo que provoca la alegría de Oliveira es la posibilidad de ese salto hacia el absurdo. El olvido de Berthe marca el reintegro al orden del día; no subir al apartamento significa retornar al no ser de lo cotidiano.

El patetismo desolado de *Rayuela* encuentra una posible explicación en unas palabras de Etienne: «En el *jazz,* como en cualquier arte, hay siempre un montón de chantajistas. Una cosa es la música que puede traducirse en emoción y otra la emoción que pretende pasar por música. Dolor paterno en fa sostenido, carcajada sarcástica en amarillo, violeta y negro. No, hijo; el arte empieza más acá o más allá, pero no es nunca eso» (p. 36). Hace ya muchos años Borges denunció el

chantaje sentimental de Evaristo Carriego, consistente en describir una escena deplorable y arrojársela a la cara al lector, como diciéndole: «¡Emociónese, o es usted un miserable!» El recurso es característico de la novela realista del diecinueve, y bajo formas más o menos atenuadas ha sobrevivido hasta la actualidad. Como antídoto contra un sentimentalismo siempre fácil y remanido, Cortázar recurre al humor. O las tintas resultan cargadas, hasta tal punto que el distanciamiento se obtiene por medio de la reducción de lo cursi a su caricatura, o directamente el narrador adopta la óptica del cinismo corrosivo e intemperante. En cualquiera de los casos, esta imagen de la emoción que se niega a sí misma, que retorna incesantemente sobre sí misma y espeja la circularidad de una conciencia sublevada, es característica de un sector de la literatura moderna y resulta particularmente notoria en un gran escritor español: el Luis Martín Santos de *Tiempos de silencio*.

Todos los símbolos mencionados en las páginas anteriores están presentes en las páginas de *Rayuela*. Por ahora interesa recordar tres de ellos: el hotel, el tren y el grupo. El simbolismo de los hoteles en Cortázar es particularmente complejo y difuso. Su aparición se remonta a las páginas de *Final del juego;* concretamente, al cuento titulado «La puerta condenada». En realidad, el tema está ya presente también en los cuentos de *Bestiario*. Todos los personajes de *Bestiario* tienen algo en común: ninguno de ellos habita en su propia casa. La acción se desarrolla en un ominoso ómnibus, en un apartamento prestado o en una finca misteriosa. Los únicos dos que habitan en su propia casa, los personajes de «Casa tomada», se ven forzados a abandonarla. Luego están los viajes (trenes, aviones, barcos, autobuses), los bares y cafés, etc. De la observación de estos detalles puede extraerse una primera comprobación: los personajes cortazarianos nunca habitan en sus propias casas; no viven con sus familiares, etc.; están *sustraídos al medio familiar*. Una segunda observación, vinculada estrechamente a la primera, muestra cómo los personajes cortazarianos no están definitivamente instalados en ninguna parte; son *criaturas de paso*. La familia se ha desintegrado y desaparecido antes de que nuevas formas de convivencia, capaces de suplantar los periclitados vínculos familiares, hayan sido siquiera vislumbrados. Estos personajes son, pues, *solitarios,* individuos dominados por un afán de autoafirmación. A la luz de los tres puntos señalados puede comprenderse globalmente el significado de estos hoteles (como antes el del *Malcolm,* en *Los premios,* etc.); los personajes cortazarianos son exiliados, de paso por todas partes y rumbo hacia ninguna, sustraídos al medio familiar, desarraigados y dominados por un afán de autoafirmación y una desmedida sed de respuestas absolutas. ¿Qué ámbito más apropiado para la descripción, el análisis

o la interpretación de ese conflicto que esos sectores fronterizos de la realidad como son bares, hoteles, trenes, ámbitos donde, según comprendió Thomas Wolfe, las inconveniencias del espacio comienzan a disolverse en la no materia del tiempo?

El Club de la Serpiente en *Rayuela* está en la línea de los «enemigos del Partido de la Paz», en *Los premios,* y se remonta hasta uno de los cuentos de *Las armas secretas.* Esta imagen del grupo resulta todavía insuficiente: cumple su función de forma discontinua e incidental. El Club de la Serpiente no pasa de ser una *situación provocada,* una asociación fundada más en la necesidad que en la libertad. Es un mundo regido por las rígidas normas de convenciones innominadas e innombrables. El Club de la Serpiente es una nueva imagen del aplazamiento. *En 62/Modelo para armar* hay una sorprendente conjunción de dos símbolos cortazarianos fundamentales: el tren y el grupo. En *Rayuela* ambos están ocasionalmente mezclados pero no fundidos. Piensa Babs de los trenes: «La vida había sido eso: trenes que se iban llevándose y trayéndose a la gente mientras uno se quedaba en la esquina con los pies mojados, oyendo un piano mecánico y carcajadas, manoseando las vitrinas amarillentas de la sala, donde no siempre se tenía dinero para entrar» (p. 85). Como en Thomas Wolfe, también los trenes de Cortázar viajan a través del tiempo. Son los radios de un sistema de referencias, en que las noches lejanas de Cincinatti alternan con un atardecer parisino o una infancia en la Transilvania. *Son* el tiempo. En *Rayuela,* sin embargo, el carácter de aplazamiento del club no está enteramente claro. El símbolo funciona de modo elusivo e imperfecto y esencialmente abstracto. Trenes y grupo no han alcanzado aún el punto exacto de la conjunción. El tiempo y su abolición no han encarnado en imagen; son todavía designios.

El grupo es el único tipo de formación social aceptado por los personajes de Cortázar. En *Los premios* el grupo de Medrano, López, Raúl, Paula y Claudia es básicamente el resultado de una reacción frente a un medio hostil. En realidad, este tema del grupo no va a ser desarrollado en toda su amplitud hasta *62/Modelo para armar.* Anticipadamente puede, sin embargo, anotarse lo siguiente: el grupo es básicamente el teatro de los juegos, la esfera donde se verifica la alienación y se articulan estrategias para contrarrestarla; es un intento —siempre fracasado— de hacer de la salvación una aventura compartida, social. La precariedad —o la condición fortuita— de los vínculos establecidos entre los distintos personajes aparece espejada en puentes, ascensores, escaleras, símbolos todos ellos de la provisionalidad, del pasaje. Como tantos otros símbolos, el puente es ambivalente, o más bien plurivalente. Oliveira y la Maga pueden encontrarse en los puen-

tes (madame Leonie, adivina, ha dicho de la Maga: «Ella sufre en alguna parte. Siempre ha sufrido. Es muy alegre; adora el amarillo; su pájaro es el mirlo; su hora, la noche; su puente, el Pont des Arts») (página 18). La vida de la Maga y su relación con Oliveira están ligadas a un puente que es simultáneamente imagen del encuentro y el desencuentro. Allí un personaje (recuérdese el ya remoto antecedente de «Lejana», en *Bestiario)* puede encontrar su identidad o perderla, o simplemente advertir cómo se le revela su naturaleza elusiva. El puente es el sector de la realidad no condicionada, el lugar donde las relaciones se desenvuelven, gobernadas por algo que provisionalmente podría llamarse azar y que está íntimamente ligado al tema de la figura. El puente es el lugar donde el personaje intuye su inserción en la figura, la inoperancia o la amenaza terrible del destino.

En una obra tan distante como *Bestiario* puede encontrarse una frase indicadora de un rasgo ya visible, aunque todavía larvado en el Cortázar de la época. Está en el cuento «Omnibus», donde el autor llama a Clara «sola pasajera en la esquina callada de la tarde» (p. 60). Expresiones de este tipo son ya corrientes en *Rayuela.* He aquí dos ejemplos: «Con ese par de zapatos en la mano del recuerdo...» (p. 19); «Por ese entonces yo juntaba alambres y cajones vacíos en las calles de la madrugada» (p. 24). Los ejemplos podrían multiplicarse. Como puede advertirse, este tipo de narración, al prolongar el espacio físico en el espacio de la memoria, o convertir entes físicos en atributos del tiempo, tiende al desarrollo de una lingüística disidente que sitúa la palabra en el umbral de la representación por sustitución. Las imágenes de Cortázar no aluden —como en Lezama Lima, por ejemplo— a la realidad. *Rayuela* no tiene nada de aquel despilfarro de imágenes suntuosas y centelleantes que confiere a *Paradiso* su carácter de insinuante y elocuente pictografía, según observó Esperanza Figueroa-Amaral. Las imágenes de Cortázar *son* la realidad, una realidad forjada en base a la incorporación de datos del mundo exterior, pero resuelta en una nueva dimensión: «Los distintos tiempos y los distintos espacios se combinan en un ahora y un aquí que está en todas partes y sucede a cualquier hora» (Octavio Paz: *Corriente alterna).* Como en la poesía de Apollinaire, Pound o Elliot, distintos tiempos y espacios encuentran su conjunción favorable en cualquier esquina de *Rayuela.* La imaginación construye así una realidad autónoma y paralela, que es a un tiempo réplica, parodia y crítica de la realidad exterior.

La división de la novela en dos partes subtituladas *Del lado de allá* y *Del lado de acá* reviste un sentido más profundo que el de una mera circunscripción geográfica. El lado de allá es, en su estrato más su-

perficial, París, y el de acá, Buenos Aires. Pero París es también Babilonia, y el mito de la ciudad, el espejo de la aventura, y Buenos Aires, la patria, el hogar, la irrisión del exilio. París es la posibilidad de la cultura, y Buenos Aires, la compulsión de la realidad. *Rayuela* es no sólo como el *Ulysses* joyceano una épica de lo cotidiano. En ella la fascinación de la universalidad y la exploración de la cotidianeidad funcionan como polos no disociables en un particular sistema de tensiones. *Del lado de allá* se operan la reivindicación de la libertad y la crítica de la acción, la primera visible en la no entrega de Oliveira a las emociones suscitadas por la muerte de Rocamadour, por ejemplo, y la segunda, en la aceptación por parte de Oliveira de su condición de extrañado, de espectador lúcido pero no vitalmente comprometido dentro de una realidad de la cual cree haberse liberado, aunque esa contemplatividad suponga la defensa de una supuesta libertad interior nunca verdaderamente conquistada. *El lado de acá* marca para Oliveira el reconocimiento de las limitaciones de la actitud anterior y la entrega a todos aquellos *espejismos* contra los cuales combatió anteriormente: Oliveira compromete su libertad en una aventura con un sustituto de la Maga (Talita), y en la escena final se entrega a una serie de preparativos defensivos que son a la vez una apología hiperbólica y una caricatura de la necesidad de la acción.

La búsqueda también apunta hacia arriba y hacia abajo, hacia el agujero en lo alto de la carpa en el circo y hacia el agujero del montacargas que conduce al infierno refrigerado de la morgue. Por lo que se refiere al circo, está claro que éste representa para Cortázar no sólo el Gran Teatro del Mundo, sino también la Morada de la Ilusión; su paso de allí a la morgue es el último adiós a un mundo —una sociedad— cuyos rasgos engañosos ya no sirven al designio de la reconciliación ni contribuyen al esclarecimiento de los conflictos humanos. En cuanto a la morgue, está claro que ésta es el Gran Teatro de la Muerte y la Morada de la Nada. Ahora bien: *Rayuela* es simultáneamente un grito de angustia frente al vacío y un canto de amor a la vida, una desmitificación de la esperanza que dibuja en hueco la desesperada nostalgia de otro tipo de esperanza menos ilusoria y más comprometedora. Las prevenciones de Oliveira frente al mito de la acción están últimamente referidas al contexto donde esa misma acción se origina: se dirige contra una acción manchada por su propio pecado original.

Esta noción de pecado —que naturalmente no tiene nada que ver con las supersticiones teológicas— está, a su vez, fundada en una visión particular de la sociedad permanentemente sometida a revisión por comparación con cierta abstracción o entelequia no verificable en el

orden de lo real (el modelo ideal aludido por el epígrafe de Lévi-Strauss). Diríase que en su intento de cura del individuo y de la sociedad Cortázar adopta una técnica emparentada con aquella de la acupuntura. Según ésta, el cuerpo tiene doce canales verticales o *meridianos,* y a lo largo de éstos hay 365 puntos, en los cuales la inserción de una aguja puede tener un efecto fisiológico. La acupuntura está fundada sobre la convicción de que las fuerzas del *ying* y el *yang* fluyen a través de los doce canales y deben ser equilibradas con exactitud. *Yang,* según el doctor Saunders, significa «bueno, positivo y también *lado de la luz*», mientras *ying* significa «malo, negativo y también *lado de la sombra*». Cuando el médico diagnostica una concentración excesiva de *yang* en algún lugar, lo que hará será insertar allí una aguja *ying,* y viceversa. Los orígenes de la acupuntura son remotos y misteriosos. El número de *meridianos* coincide con el de los meses y el de los *puntos* con el de los días del año. La ubicación de los *meridianos* y los *puntos,* por otra parte, no sigue ninguna descripción del cuerpo humano aceptada por la medicina occidental. El acupunturista tradicionalmente se ha limitado a diagnosticar y a conjurar la ausencia de equilibrio siguiendo un tipo de empirismo que no excluye la auscultación ni la dialéctica de la aproximación.

El lector puede imaginar ahora una versión cortazariana de la milenaria ciencia oriental, versión que no entra para nada en contradicción con la idea de acupuntura tal cual es tradicionalmente aceptada y que ilumina en cambio con intensidad particular el sentido de las múltiples metamorfosis a que Cortázar somete a sus personajes durante el curso de la novela. Ying, o *lado de la sombra,* es también la esfera de la Gran Costumbre; yang, o *lado de la luz,* el otro lado de la Gran Costumbre, el ámbito de la Gran Locura o la Inmensa Burrada. Sólo un equilibrio de ambos factores puede permitir el funcionamiento de la facultad imaginativa, acceder al cielo de la rayuela. Como los acupunturistas tradicionales, sin embargo, Cortázar no se encuentra en condiciones de definir con una mayor claridad el *yang* y el *ying;* los puntos de colisión identificados por Cortázar son el resultado de otras tantas intuiciones. (Intuición: percepción fragmentaria o insuficiente de una verdad). Cortázar oscila así entre un sinnúmero de actitudes contradictorias; en relación al amor, tan pronto se vuelve lírico como adopta una postura cínica; en relación a los demás, tan pronto reivindica la vocación de la soledad como alega la no disociabilidad de su felicidad con respecto a la de los demás. La explicación de estas contradicciones parecería estar en el método seguido. Allí donde Cortázar observa una concentración excesiva de emociones, una *manipulación de los sentimientos,* clava las agujas del cinismo, establece un

distanciamiento a través de la ironía. Allí donde hay una concentración excesiva de lucidez, una *manipulación de las ideas,* clava las agujas del humor negro, establece un distanciamiento correlativo a través del absurdo. La negativa de Oliveira a llorar cuando muere Rocamadour, o la presencia del tablón durante el episodio de la *anagnórisis,* deben así ser interpretados como otras tantas tentativas de neutralizar unas situaciones aparentemente fuera de control. Son las agujas que conjuran el exacto equilibrio.

Todas estas actitudes, en consecuencia, no sirven para revelar ninguna supuesta esencia del ser o de lo real: son otras tantas vías de aproximación a una realidad evasiva cuya condición parecería identificarse con el concepto de ambigüedad y cuya naturaleza no es distinta a la del tiempo: ignoto y fugitivo. A semejanza de Kafka o Joyce, Cortázar puede indicar con sorprendente claridad las causas de una serie de conflictos; lo que nunca hace (lo que no podría hacer) es señalar cómo hacer para resolverlos. Toda *Rayuela* está así asentada sobre el desarrollo de un cierto número de intuiciones cuya investigación es el propósito de la novela. Ahora bien: toda intuición es una percepción o formulación imperfecta y fragmentaria de un hecho o verdad general verificable. Con la parábola del *ying* y el *yang* Cortázar ha captado integralmente uno de los problemas centrales del hombre y la sociedad en el mundo de hoy, aunque su interpretación del problema pueda ser parcialmente provisional, imprecisa y provocativa. Y es ésa precisamente la cualidad sobre la cual reposa en gran parte la fascinación de la obra: *Rayuela* no es una obra de clausura, sino un libro inaugural. En ella hay pocas, o quizá ninguna certeza, pero hay innumerables sospechas. El libro no puede convencer al lector de nada (en él la prédica está ausente) y, sin embargo, al lector le resulta enormemente difícil sustraerse a su extraño sortilegio. Cortázar no cierra ningún camino, pero inaugura muchos nuevos. Mediante la asimilación a su estética de una técnica similar a la de la acupuntura, el escritor ha sentado las premisas fundamentales de una vasta subversión.

La relación de Traveler con Oliveira adquiere una relativa complejidad desde un principio. Ya en el capítulo 40 Talita llama a Horacio *perfeccionista* (p. 269), y es éste quien en el capítulo siguiente aplica el adjetivo a Traveler (p. 290). En el mismo capítulo 41 Talita formula una pregunta a Oliveira: «—Los carámbanos vienen a ser como los fastigios. / —En cierto sentido sí —dijo Oliveira—. Son dos cosas que se parecen desde sus diferencias un poco como Manú y yo, si te ponés a pensarlo. Reconocerás que el lío con Manú es que nos parecemos demasiado» (p. 297). La relación desemboca finalmente en

el conflicto del doble en el célebre capítulo 56, cuando Oliveira levanta sus defensas en un cuarto del manicomio esperando la visita de Traveler y oscilando sentado en una ventana del segundo piso que va a dar sobre la rayuela. ¿Cuál es exactamente la naturaleza del conflicto? Resultaría difícil explicarlo. Oliveira reconoce en Traveler sus carencias; Traveler y Talita dibujan en hueco la relación de Oliveira con la Maga; son su reverso. Decir que se trata de una suerte de fábula sobre el tema de la unidad perdida sería fácil y tentador, y a la vez quizá sea cierto. Buenos Aires duplica a París como Traveler a Oliveira, Talita a la Maga y el manicomio al circo. La realidad se desdobla y multiplica en imágenes que niegan —y de cierto modo afirman— el principio de identidad. Curiosamente, ninguna de esas imágenes precede o continúa a otra. No son imágenes sucesivas. Todas son igualmente verdaderas, son imágenes simultáneas y correlativas que laboriosamente erigen un mundo de realidades paralelas.

En el capítulo 56 Oliveira da con el punto de intersección, el punto exacto donde las paralelas se juntan. En el territorio que avanza (Traveler) ve simultáneamente una amenaza y una esperanza. Su inminente llegada está vinculada a la duplicación del sueño en la vigilia y viceversa. Despertar para siempre en el sueño o dormirse para siempre en el despertar. Oliveira sabe que entre el territorio de Traveler y su propia zona hay una insalvable disparidad. Su salvación está (lo intuye) en el salto de lo uno hacia lo otro, o de lo otro hacia lo uno. A la vez las coordenadas espacio-temporales cierran esa posibilidad. Oliveira y Traveler son imágenes *complementarias* y *sincrónicas* de una misma esencia. Como el racionalismo y la magia, Traveler y Oliveira se buscan y necesitan, pero también se rechazan o secretamente interdestruyen. La relación está apoyada sobre la nostalgia de la unidad perdida y la utopía de una síntesis posible. Esa síntesis a la vez es aludida en algún momento como el salto en el vacío que Oliveira literalmente da (o deja de dar, que para el caso es lo mismo) en la página final del capítulo. El cielo de la rayuela es la utopía. Todo este aspecto de la novela está vinculado con una segunda utopía, la de Ceferino Píriz, y con la crisis del concepto mismo de utopía y salvación en el pensamiento occidental. Un sumario vistazo a la literatura de tradición utópica y *salvacionista* (con perdón de la palabra) servirá quizá para aclarar un poco esa afirmación.

Para Oliveira el descenso interior supone la inhibición frente al mundo exterior: «En la más completa libertad aparente, sin tener que rendir cuentas a nadie, abandonar la partida, salir de la encrucijada y meterse por cualquiera de los caminos de la circunstancia, proclamándolo el necesario o el único. La Maga era uno de esos caminos,

la literatura era otro (quemar inmediatamente el cuaderno aunque Gekrepten se retorciera las manos), la fiaca era otro y la meditación al soberano cuete era otro» (p. 340). La paradoja de la libertad queda espejada en la posibilidad del gran salto hacia el vacío. Oliveira busca en el sacrificio de la libertad condicional (de su disponibilidad) la posible epifanía que paradójicamente puede restituirle la libertad total. ¿En qué consiste exactamente esa epifanía, qué busca Oliveira? El propio Cortázar no podría decirlo. Oliveira busca algo de lo que carece, y precisamente esa carencia determina el no-conocimiento del objeto de la búsqueda.

Puede aventurarse una hipótesis. En la literatura utópica tradicional (Thomas More, Campanella), siempre la sociedad suponía no un orden perfectible, sino un orden ya perfecto imaginado por un pensador cualquiera. Las utopías clásicas resultaron de una gran importancia para el desarrollo de la sociedad. El sufragio universal, la separación de poderes, la emancipación de la mujer, la liquidación de la propiedad privada de los medios de producción (y a veces de la propiedad sin más), la pensión a la vejez, etc., todas estas ideas fueron formuladas por primera vez por algunos de los clásicos de la literatura utópica. La sociedad está hoy perfectamente al tanto de todo lo que su progreso debe a la literatura utópica. Sin utopía, la noción de pogreso no existiría. La paradoja central consiste en que toda utopía, para alcanzar la felicidad, postula una disciplina de hierro, la subordinación integral a unas ciertas normas. En ella no existe el derecho a la disensión. La utopía clásica *supone el estado totalitario*. Esta búsqueda de la perfección a través de una aceptación ciega de categorías como la disciplina vino finalmente a desembocar en experiencias como la del Tercer Reich. Los herederos de aquellos que habían preconizado la utopía se volvieron antiutópicos. Nikolai Berdiaef escribió: «Las utopías parecen mucho más realizables de lo que anteriormente supusimos. Ahora debemos afrontar un problema doloroso en otro sentido: cómo evitar su concreción en la práctica.»

La literatura utópica de este siglo está en las antípodas de la del diecinueve o los siglos anteriores. La tendencia se ha invertido. Así como la utopía clásica propugnaba un concepto de disciplina feroz, ésta postula una anarquía rayana no pocas veces en el delirio. El *slogan* característico del pensamiento utópico moderno es el *Do it!* americano, relativo a cualquier cosa que a cualquier individuo pudiera ocurrírsele hacer (Charles Reich: *The greening of America*). Este grito enlaza con el pensamiento de Nietzsche y una longeva tradición de literatura más o menos irracionalista y marginal. Así como el riesgo central de la utopía clásica está en su negación de la libertad, la utopía moderna,

con todo su énfasis puesto sobre la libertad, puede ser rechazada en vista de su irrelevancia. La crítica fundamental de la utopía clásica se encuentra en el informe de Ceferino Píriz sobre «La luz de la paz del mundo». La historia de Oliveira, a su vez, ilustra sobre la irrelevancia de una insurrección estrictamente individualista, puntualizando a la vez cómo un orden que no se proponga en última instancia el enriquecimiento interior del individuo no es digno de ser tomado en cuenta.

El empleo de la tecnología con fines antihumanísticos, imperialistas y reaccionarios, y su contribución a forjar un orden alienado y cosificado en el que no hay cabida para la libertad y el desarrollo de las fuerzas genuinas del progreso como lo son el arte y la cultura, han motivado una reacción comprensible que tiende hoy a explicarlo todo en nombre de un desaforado *ESPIRITU*. Con la misma iracundia con que un agitador del siglo pasado podía sostener que la solución de los problemas de la sociedad y el individuo consistía en una ración adecuada de pan con mantequilla, hoy los *espiritualistas* (reverso de los antiguos *economistas)* postulan como solución el rechazo del pedazo de pan y el retorno a la tradición del ayuno. Aparte del obvio insulto que esta *mandalofilia* maniquea supone para millones de asiáticos, mandalófilos por fatalidad, el planteamiento no afecta al núcleo del problema: la necesidad de una síntesis entre el comunismo económico y la libertad individual. En las páginas finales de su *República,* Platón ve en ella su contribución a la edificación de una ciudad mejor dentro del corazón del hombre. Hoy esos descensos al corazón del hombre, a aquello que Joseph Conrad llamó *the heart of darkness,* han perdido su carácter ingenuo. Otro tanto ha ocurrido con la revolución: en la medida en que ésta se fije como meta objetivos estrictamente económicos, su lucha estará al servicio de la enajenación y el despotismo de una razón pragmática y abusiva.

En *Los premios* la reflexión estética aparecía ya ligada a la tradición, como crítica e irrisión de no pocos de sus valores. López recuerda a Trejo como «el peor alumno de la división y autor más que presumible de ciertos sordos ruidos que oír se dejaban en la clase de historia argentina» (p. 14). El párrafo alude a una marcha militar, «San Lorenzo», pero aquí los «sordos ruidos de clarines y de aceros» se han convertido ya en expresión de las miserias de la fisiología. Una segunda alusión a otra marcha militar se encuentra en el capítulo tercero de *Rayuela*: «La estupidez del héroe militar que salta con el polvorín, Cabral, soldado heroico cubriéndose de gloria, insinuaban quizá una supervisión, un instantáneo asomarse a algo absoluto» (página 34). En el capítulo 18 de *Rayuela* una vertiginosa divagación

sobre la *pureza* concluye en un intempestivo «entender el puré como una epifanía» (p. 92), resultado de un juego de palabras que no supone (como algún crítico observó) la libre asociación, sino exactamente todo lo contrario: una asociación intencionada. En estas páginas no faltan las alusiones a Gertrude Stein («a rose is a rose is a rose»), a T. S. Eliot («April is the cruellest month»), a Rilke («Y esto se llama perro y esto se llama casa»), etc. (2). Curiosamente, y ésta es una de las contradicciones fundamentales del arte cortazariano, toda su obra es una suerte de lamentación por la decrepitud del instinto y el estereotipamiento de la cultura, etc., expresada en páginas que hasta en sus frases más sencillas *suponen la cultura,* de ella se nutren y en ella sobreviven. Aunque Cortázar se burle constantemente de los libros (e incluso en *Historias de cronopios y de famas,* como ya se ha visto, llegue a denunciarlos como un peligro), es sumamente improbable que una persona que no posea una cultura bastante considerable consiga pasar por ejemplo del capítulo segundo de *Rayuela.*

En efecto, su frescura narrativa no implica el rechazo de la tradición o la ausencia de una técnica compleja y elaborada o un designio ciegamente esteticida. Implica, por el contrario, justamente un triunfo de la técnica, una inteligente y meditada asimilación de los valores rescatables de la tradición, una exploración minuciosa de las posibilidades de la estética. En una conversación entre Paula y Raúl en *Los premios* (p. 241 y ss.), aquélla explica cómo lo que le molesta de la literatura no es la manipulación de personajes y situaciones (de hecho tal manipulación es inevitable), sino el hecho de que tal manipulación resulte visible. *Rayuela* o *62/Modelo para armar* son excelentes testimonios de la aplicación de tal principio. Son novelas superelaboradas y entre las más complejas de toda la literatura contemporánea. Pese a eso, la mano del autor no resulta particularmente visible en ninguna parte. Cortázar puede pensar con la engañosa desenvoltura de un cronopio, pero a la hora de escribir, su inaudito rigor es el de un matemático o un miniaturista medieval.

A partir de *Rayuela* el estilo de Cortázar cobra un aire inconfundible que ya nunca ha de abandonarlo. Ese aire particular está determinado básicamente por dos factores: un empleo peculiar de los tiempos y modos verbales y un carácter no pragmático del discurso. En el capítulo primero de *Rayuela,* Oliveira recuerda. Su evocación se dirige por momentos a la Maga, a una lejana muchacha llamada

(2) La novela recoge, a veces algo desfigurados, versos de San Juan de la Cruz y Darío, Góngora, Raúl González Tuñón, etc., alude a docenas de cuadros, libros, escritores y artistas de todas las épocas y gustos, recoge palabras (e incidentalmente breves intercambios verbales o trozos de canciones, etc.) en no menos de cuatro idiomas, se maneja con no escasos tecnicismos, etc.

Gekrepten, a un viejo par de zapatos; salta indistintamente de uno a otro interlocutor. Correlativamente, sus verbos cubren todos los matices de la condicionalidad. Ambos recursos fueron ingenua y abusivamente utilizados por algunos escritores decadentes de fines del siglo pasado y comienzos del actual. En Cortázar este estilo reviste una engañosa simplicidad y un sentido profundamente delimitado. A veces, curiosamente su prosa habla como una condesa de Marivaux; su oración se extiende en asimétricas y pausadas volutas que tienden a reproducir fonéticamente el ritmo de la percepción o la evocación. Surge como una instantánea del pensamiento en el momento de su génesis, y lleva a cabo por lo tanto una exploración de lo inconsciente sin echar mano a ingenuos automatismos. Se trata, pues, de una asimilación *integral y no ingenua* de los rasgos fundamentales de la revolución surrealista. Bajo este aspecto Cortázar significa para la novela hispanoamericana lo que César Vallejo significó en su día para la poesía, aun en el estadio engañosamente hermético de *Trilce:* el rescate de una imagen que reproduce la posibilidad de una realidad que se desdobla infinitamente. El único límite para su complejidad son las fronteras mismas del conocimiento y de la percepción.

El entramado de *Rayuela,* como después —y en mayor grado aún— el de *62/Modelo para armar,* reposa en buena medida sobre el empleo de aquello que C. G. Jung llamó «coincidencias significativas» y que, como se ha visto en un artículo anterior, estaban ya presentes en un libro como *Los premios. Rayuela* se abre con una de estas situaciones, una de estas coincidencias es su punto de partida: «Y era tan natural cruzar la calle, subir los peldaños del puente, entrar en su delgada cintura y acercarme a la Maga que sonreía sin sorpresa, convencida como yo de que un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas, y que la gente que se da citas precisas es la misma que necesita papel rayado para escribirse o que aprieta desde abajo el tubo de dentífrico» (p. 15). Oliveira y la Maga andan sin buscarse, pero saben que van a encontrarse. Naturalmente el encuentro ocurre en la cintura de un puente, como habrá de ocurrir más tarde, en la segunda parte del libro, en Buenos Aires, cuando Talita y Oliveira se encuentren —o desencuentren— en el puente construido por éste y Traveler. Los episodios de la novela tienen una organización casi matemática montada sobre el juego de las asociaciones verbales cortazarianas. Estas no tienen nada de automáticas, aunque su carácter vertiginoso induzca al lector a sospecharlo. Son asociaciones perfectamente controladas. De la herencia surrealista Cortázar no ha recogido la fácil y remanida retórica seudovanguardista de las imágenes gratuitas, sino su lección

más original y profunda: la concepción de la palabra como crítica y abolición de todas las fronteras, como libertad en acción.

«Las babas del diablo» es quizá el cuento más explícitamente revolucionario de los cinco recogidos por Cortázar en *Las armas secretas*, y quizá también el que más claramente expresa una nueva actitud ante el lenguaje que se expresará posteriormente en un célebre pasaje de *Rayuela* y en las conversaciones de Calac y Polanco en *62/Modelo para armar*. Aunque ésos sean los únicos pasajes en que esta nueva actitud se traduce en designio creativo, ella permea sin embargo toda su obra a partir de las *Historias de cronopios y de famas*, y es igualmente visible en una cantidad de detalles menos llamativos. He aquí un párrafo singular del cuento ya mencionado: «Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos» (p. 520).

Para comprender el porqué de este sorprendente párrafo inicial de «Las babas del diablo» resulta imprescindible revivir, aunque sólo sea de pasada, la memoria del fundador de la semántica general, el difunto conde Alfred Korzybsky, físico y matemático de origen polaco, cuyo genio —quizá en razón de la imprevisibilidad de no pocas de sus teorías— no ha recibido hasta hoy la atención que tan absolutamente se merece. Sus tesis sobre el lenguaje, sumariamente enunciadas por Henry Grunwald *(Down with media)*, vienen a proclamar lo siguiente: «nuestro lenguaje no refleja la realidad, y su estructura no se corresponde a la del mundo visible o invisible. Su gramática, basada en la lógica aristotélica, implica conceptos filosóficos primitivos ligados al pasado precientífico. Todo esto conduce a frustraciones y trastornos emocionales conocidos bajo el nombre de *shock semántico*». En el plano de la literatura esta misma observación indica los límites de la expresión y el porqué de su dificultad, y entre otras cosas, legitima los innumerables atentados contra el lenguaje ya institucionalizados en la literatura de lengua española por creadores como César Vallejo. En efecto, para paliar ese factor de perturbación o desorden, Korzybsky propone algunas triquiñuelas lingüísticas. Puede tomarse por ejemplo un par de versos de alguna típica canción popular: «Bajo la luz de París / ya no seré la que fui.» En la versión de un discípulo de Korzybsky, los versos quedarían transformados más o menos de la siguiente manera: «Bajos la luz/a de/en París/s ya nos seré/ía/aba las que fui.»

«Bajos» en plural, porque la luz es un singular colectivo. «Luz» tiene distintas acepciones, y, en consecuencia, a juicio de Korzybsky, sería necesario numerar, aunque sólo fuera mentalmente, estas distintas acepciones, a fin de disipar todo posible malentendido; así Luz_1 sería el fenómeno natural; Luz_2 la luz artificial exterior; Luz_3 la luz artificial interior; Luz_4 la suma de encantos de una cosa, lugar o persona, etcétera. «De/en» porque la Luz_4 de/en $París_3$ no sólo ilumina, sino también envuelve a la persona en una loca algarabía. «París», como en el caso de luz, debe ser numerada: $París_1$ ciudad de Francia y capital del país; $París_2$ centro internacional de la costura; $París_3$ ciudad de Jauja para los madrileños, etc. «Nos», porque en realidad esa transfiguración no implica la negación de una persona (la que la cantante es), sino de una serie de personas: la que ella es tal cual es, la que es para aquel a quien se dirige, la que será para los parisienses cuando arribe, la que es para Dios y para el diablo, etc.; «nos» en plural, pues. «Seré/ía/aba» porque la acción es simultáneamente futuro y posibilidad, vale decir, posibilidad realizable en el futuro, y también pasado, puesto que ya se ha realizado en el designio de la cantante, lo cual, para no alterar la raíz, exige la creación de un neologismo, y «seraba» vale por «fui». Etc.

Puede conjeturarse que es un planteamiento similar —en el supuesto de que Cortázar no conociera a Korzybsky, lo que induce al novelista a comenzar «Las babas del diablo» con el párrafo anteriormente transcrito, como a prodigarse, ya desde *Bestiario* (cfr. «Lejana»), fecha en que sin duda no conocía al polaco, en curiosos palindromas que pueden pasar por equivalentes menos elaborados de las triquiñuelas apuntadas. Así en *Rayuela* el escritor sorprende al lector con esta imaginativa versión de un original lamentablemente no conservado: «Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplimiendo, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomarina al que se le han dejado caer unas fílulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayustaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. Evohé! Evohé! Volposados en la cresta del murelio,

se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenanban hasta el límite de las gunfias» (p 428).

No todos los juegos lingüísticos cortazarianos cumplen una misma función o responden a un mismo propósito. Sus motivaciones y fines son enormemente variados y en algunos casos, como se verá, de una gran complejidad. La aparición de esos ya legendarios vocablos con haches aparentemente arbitrarias se produce por primera vez en el capítulo 36 de *Rayuela:* «el kibbutz del deseo no tiene nada de absurdo; es un resumen, eso sí, bastante hermético de andar dando vueltas por ahí, de corso en corso. 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. 'Hojo, Horacio', hanotó Holiveira...» (p. 239). La segunda está poco más adelante en el mismo capítulo: «Y aunque Holiveira desconfiara de la hebriedad, hastuta cómplice del Gran Engaño, algo le decía que allí también había kibbutz, que detrás, siempre detrás había esperanza de kibbutz» (p. 247). Como se observará, las dos apariciones de las haches van ligadas a las dos menciones al *kibbutz del deseo:* marcan las distancias de Oliveira frente a él. Para no incurrir en una expresión ampulosa, pretenciosa o simplemente abstracta o metafísica, Cortázar ha ideado un medio no sólo ingenioso, sino de una gran eficacia. El lenguaje es no sólo un instrumento para la expresión de determinados valores; es la base en que ellos se sustentan, y eventualmente, como en el caso presente, crítica de los mismos. Como oportunamente señalaba Juan Goytisolo en uno de los ensayos recogidos en *El furgón de cola,* la crítica de los valores debe darse a partir del lenguaje o verificarse en el seno del propio lenguaje. La crítica debe fundirse con el objeto que la origina, encarnar en la contradicción. La palabra de Cortázar es a un tiempo objeto de la crítica y vehículo de la misma: es contradicción encarnada.

Las asociaciones cortazarianas son laberínticas y a veces difíciles —cuando no imposibles (al menos con los datos de que el crítico dispone)— de explicar. Tómese, por ejemplo, el capítulo 142. La suma de las cifras da siete. El capítulo describe un diálogo entre Ronald y Etienne. Hay exactamente 13 intervenciones, numeradas en forma ascendente de 1 a 7 y a partir de allí descendente hasta 1 otra vez. Las intervenciones 1 y 1′ (13) y la 7 corresponden a Ronald. La 1 contiene una negación duplicada por 1′; la 7 contiene una afirmación. Ronald consta de seis letras. Si se sustrae el valor de la negación al

de la afirmación se obtiene la suma aritmética de su nombre. Un punto de equilibrio, en consecuencia, es el 6, ya que las dos réplicas así numeradas (correspondientes a Etienne, cuyo nombre consta de 7 letras) delimitan y matizan el valor de la afirmación (7), concebida a su vez como réplica a aquel cuyo nombre tiene un valor aritmético de siete. Hay, pues, una negación recíproca entre el número de las intervenciones y el valor aritmético de los nombres de quienes hablan, sin olvidar que las intervenciones son 13 y ése es también el valor aritmético de los nombres de Etienne y Ronald sumados. Siete es también el número de letras del título de la novela y el resultado de sumar las cifras del capítulo (34) en que el 142 se continúa. Como en el sistema cortazariano el número de ese capítulo va precedido de un guión (-34), y 7 es la suma de las cifras del capítula 142, el resultado es cero. Encerrado entre dos 7, uno de signo positivo y otro negativo, y articulado en torno a una numeración cuyo eje es otro 7, el capítulo queda simbólicamente anulado. De hecho todo el diálogo es la exposición de una duda o una laboriosa incomprensión (3).

El lenguaje de Gregorovius es otra crítica del lenguaje, lleva implícita la negación de aquello que intenta transmitir. Gregorovius habla y actúa con una suerte de corrección apática, una cauta discreción que roza ininterrumpidamente la total insinceridad. Desde luego esta insinceridad no tiene nada que ver con el hecho de que Gregorovius viva rodeándose de miterios baratos, se haya inventado una madre en Glasgow y otra en Odessa y una agitada infancia en Herzegovina o la Transilvania. Desde luego la insinceridad nunca se ha identificado para Cortázar con la mentira. Cortázar —y en eso continúa una longeva tradición de la gran literatura en la cual sobresalen, por no mencionar sino dos nombres, Valle-Inclán y William Butler Yeats— identifica insinceridad con falta de pasión. La verdad puede ser insincera: el ejemplo típico es el lugar común. Ya Wordsworth habló de la necesidad de rescatar las grandes verdades de la impotencia en que las ha sumido su aceptación universal. Gregorovius no desafía la gramática cuando habla; no viola ninguna disposición cuando actúa.

---

(3) Por cierto, no faltan antecedentes de este tipo de construcción en la literatura occidental. Un ejemplo —entre los más simples— puede encontrarse en el poema de Guy Cabanel «El cocodrilo». El poema comienza con una afirmación: «Le seuil de glace ouvre sur le tragique dédale», cuestiona esa aseveración inicial en un verso que ocupa exactamente el centro del poema, «Qui sait si le seuil de glace ouvre sur le tragique dédale», y concluye con una repetición del verso inicial. El laberinto del significante encuentra así su correlación en el laberinto del significado. Una formulación más altamente elaborada del procedimiento —también en una dimensión menos ingenua— puede encontrarse en la narrativa de Joyce. (Cfr. HARRY LEVIN: *James Joyce: a critical introduction*, 1960, y J. H. MATTHEWS: *Surrealist poetry in France*, University of Siracusse Press, 1969.)

Su atributo más notorio es la cautela, atributo de famas, nunca de cronopios. Confrontado con la naturaleza cronopil de la Maga, este rasgo de Gregorovius se manifiesta inmediatamente. He aquí un ejemplo. La Maga recuerda la canción «Les amants du Havre»:

«—Bonito —dijo Gregorovius, indiferente.

—Sí, tiene una gran filosofía, como hubiera dicho Ledesma. No, usted no lo conoció. Era antes de Horacio, en el Uruguay.

—¿El negro?

—No, el negro se llamaba Ireneo.

—¿Entonces la historia del negro era verdad?

La Maga lo miró asombrada. Verdaderamente Gregorovius era un estúpido» (p. 152).

En un pasaje del capítulo 31, durante una conversación con Gregorovius (el hombre que «hacía mucho que había renunciado a la ilusión de entender, pero de todos modos le gustaba que los malentendidos guardaran un cierto orden, una razón», p. 214), Oliveira saca del bolsillo un viejo recorte de un periódico porteño listando las farmacias de turno. Menciona cuatro, situadas respectivamente en las calles Reconquista, Córdoba, Esmeralda y Sarmiento. A continuación llama a cada uno de estos términos *instancias de la realidad* y procede a explicar sus distintas secuencias. Aquí la farmacia es una metáfora de la palabra: figura pero no presencia. Como aquellos personajes de Donoso que al cambiar sus disfraces van sucesivamente revelando tantas y tan diversas facetas de su yo que éste acaba por configurarse en una suerte de proyecto de autoabolición, también la búsqueda de Cortázar empuja la palabra hacia su destrucción, la somete a tantas y tan curiosas metamorfosis que de repente ésta puede significarlo nada o todo: es la experiencia del vacío encarnado, de ese mundo de vagas intuiciones, piruetas hacia el absurdo, telepatías, coincidencias significativas y que es el reverso de la realidad. Lo que se ha bautizado el vacío en Cortázar es la morada de lo indeterminado, del espíritu en proyecto o, como decía Baroja con su lenguaje de herrero, el «taller donde se forjan las esencias puras del ser». Al otro lado de la realidad aguardan la felicidad o la locura, la epifanía o la muerte. La palabra es no sólo vehículo de esa búsqueda, sino también su implicado testigo: es un objeto consciente de su condición, rebelado y ambiguo, asignificativo y trascendente. Cortázar no busca, como observó Octavio Paz, un arte total, como querían los románticos, sino un arte de la totalidad. Su camino para arribar a él es lo fragmentario. Búsqueda típica en todo caso del mejor arte

moderno, siempre a mitad de camino entre la pasión de lo general y la fascinación de lo particular, la intuición del absoluto y el delirio de la singularidad. La palabra encarna el vacío y potencia la contradicción. Critica la paradoja de su propia gratuidad.

«—Uno cree que va a explicar algo, y cada vez es peor.

—La explicación es un error bien vestido —dijo Oliveira—. Anota eso» (p. 329).

Cortázar encarna, como ya se ha visto, en el informe de Ceferino Píriz la crítica de la utopía clásica y en la abyección y la locura (o suicidio) de Oliveira la crítica de la utopía moderna. A la vez la Maga, una suerte de representación del instinto poético puro, encarna la no viabilidad de una experiencia fundada en la disociación con el pensamiento utópico (4). El lenguaje es la morada donde estas y otras tendencias encontradas se dan cita para asistir, en el rito de su propia disolución, a la necesidad y la esperanza de reformulación de unos métodos de conocimiento y de acción viciados por la arteriosclerosis del ser cosificado en el ámbito siniestro de la sociedad industrial. En última instancia, esta novela no supone, sin embargo, una meditación sobre las relaciones del arte con la espontaneidad o la experiencia histórica. Para establecer esa relación, el autor hubiera encontrado medios infinitamente más simples, concisos y directos. Es posible que la evaluación más exacta del significado de *Rayuela* esté de algún modo adivinado en las palabras ya citadas de Claude Lévi-Strauss: «Ella nos ayuda a construir un modelo teórico de la sociedad humana (y del individuo y su lenguaje, cabría agregar), que no corresponde a ninguna realidad verificable, pero con cuya ayuda llegaremos a discernir cuanto hay de original y de artificial en la naturaleza actual del hombre, y a conocer mejor un

---

(4) La Maga vive en una suerte de epifanía incomunicable e inabordable, y aparece como ligada a Horacio sólo por vía del instinto, en la fugacidad del encuentro sexual. En la página 45 Cortázar lo puntualiza claramente: «... entonces 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 desnudos y allí podía consumarse la resurrección del fénix después que él la hubiera estrangulado deliciosamente, dejándole caer un hilo de baba en la boca abierta, mirándola extático como si empezara a reconocerla, a hacerla de verdad suya, a traerla de su lado.» La historia de la Maga (y sus fracasos) puede así ser interpretada como una crítica de las limitaciones del pensamiento mágico, e incluso de cierta mandalofilia hoy en boga entre algunos sectores mentalmente subdesarrollados de la intelectualidad occidental. El propio Cortázar se ha preocupado por marcar sus distancias frente a esta nueva mixtificación: «No cuento con el peso de la mera tradición occidental como un pasaporte válido, y estoy culturalmente muy lejos de la tradición oriental, a la que tampoco le tengo ninguna confianza fácilmente compensatoria» (L. HARSS: *Los nuestros*, p. 300).

estado que no existe, que quizá no ha existido nunca, que probablemente no existirá jamás, y sobre el cual no obstante es necesario tener nociones precisas a fin de juzgar con claridad sobre nuestro estado presente (5).

JUAN CARLOS CURUTCHET
Alenza, 8, 5.º C
Madrid-3

(5) Para posibilitar un nuevo modo de vida es suficiente con mostrarlo. Distintos pensadores han observado una cierta relación entre el sentido de esos nuevos modelos visuales de conducta y la función de la pintura en tiempos primitivos. ¿Retorno a la magia? No es ésta la ocasión para discutir tan espinoso problema, pero sí para recalcar un hecho importante. Junto con muchos otros grandes artistas de su tiempo, Cortázar participa de un vasto movimiento de insurrección contra las limitaciones de la racionalidad (o, más exactamente, de un cierto concepto de la racionalidad). En su caso particular, el menoscabo de la razón no se da en beneficio de lo mágico. Su actitud en sí es ya crítica. Cortázar impugna la racionalidad corriente precisamente en razón de su inanidad, y a la vez postula la complementariedad del pensamiento mágico y el pensamiento racional. La búsqueda de una síntesis similar está en la raíz misma de toda la gran literatura de este siglo.