CORTAZAR: LA CRITICA DE LA RAZON PRAGMATICA

J'aime les calculs faux
car ils donnent
des résultats plus justes.

HANS ARP

«El alma es como entrar en una sala
de inmensas solitarias dimensiones
y en medio de esa sala y sus perplejos
sin rostro nos está esperando un hombre
que siempre se apresura a recordarnos
que el alma es como entrar en una sala.»

JOAQUÍN GIMÉNEZ-ARNAU

A propósito de *62/Modelo para armar,* toda la crítica ha cincidido con rara unanimidad en denunciar la monotonía, la pesadez de sus treinta páginas iniciales, más exactamente, hasta la conclusión del poema de Juan. Esta unanimidad puede ayudar al lector a esclarecer la naturaleza de esta pesadez. *62/Modelo para armar* es una novela vertiginosa, ciertamente una de las más veloces y patéticamente divertida que se hayan escrito en toda la literatura hispanoamericana. Inversamente, sus treinta páginas iniciales son púmbleas y aburridas y contradicen esa impresión general. El hecho de que, pese a todo, Cortázar no se haya decidido a prescindir de esos capítulos, ilustra sobre la importancia de los mismos para comprender a la obra. En efecto, en la nota preliminar el novelista advierte: «El subtítulo *Modelo para armar* podría llevar a creer que las diferentes partes del relato, separadas por blancos, se proponen como piezas permutables. Si algunas lo son, el armado a que se alude es de otra naturaleza, sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa.» Antes, y a propósito de *Las armas secretas* y *Rayuela,* se hizo alusión a dos conceptos específicamente cortazarianos: los de *figura* y *cincidencia significativa.* Para el análisis de *62/Modelo para armar,* es imprescindible volver sobre ellos.

Yendo más directamente al instante coagulado por las palabras de un comensal en el restaurante Polidor, en las páginas iniciales de la novela, las coincidencias son las siguientes: primero, Juan compra en el Boulevard St. Germain un libro de Butor. «Lo segundo a tener en cuenta era la condesa, su sentimiento de la condesa que se había definido en la esquina de la rue Monsieur le Prince y la rue de Vaugirard, no porque en esa esquina hubiera nada que pudiese recordarle a la condesa como no fuera quizá un pedazo de cielo rojizo, un olor a húmedo que salía de un portal y que bruscamente habían valido como terreno de contacto, de la misma manera que la casa del basilisco en Viena había podido darle en su día un paso hacia el territorio donde esperaba la condesa. O acaso lo blasfematorio, la transgresión continua en que había debido moverse la condesa (si se aceptaba la versión de la leyenda, la crónica mediocre que Juan había leído años atrás, tanto tiempo antes de Hélène y de Frau Marta y de la casa del basilisco en Viena), y entonces la esquina con el cielo rojizo y el portal mohoso se aliaban a la inevitable conciencia de que era nochebuena...» (1). A esto sigue la entrada al restaurante Polidor, motivada parcialmente por el resplandor cárdeno de la luz en el interior (cfr. el cielo rojizo anterior) y alguna razón ambigua más profunda: «algo que se me escapaba pero que a la vez tenía que ser profundamente mío acababa de forzarme a entrar y a pedir esa botella de Sylvaner que hubiera sido tan fácil y tan agradable pedir en otra parte, entre otras luces y otras caras» (p. 19). A partir de aquí, las asociaciones son ya vertiginosas.

Juan se sienta en un rincón frente a un espejo, de espaldas a la concurrencia, y oye a un comensal gordo pedir un «castillo sangriento». En realidad, el cliente ha pedido un «chateaubriand saignant» empleando para hacerlo la abreviatura corriente, *chateau,* y esto sobresalta a Juan por dos razones: primero, porque unos segundos antes, abriendo al azar el libro de Butor, había encontrado el nombre del autor de *Atala* (se trata sin duda de *Repertoire II,* recopilación de ensayos en la que Butor incluye un extenso estudio sobre «Chateaubriand y la antigua América»); segundo, porque una traducción intencionada convierte el *chateau saignant* en *château sanglant* y éste a su vez en *castillo sangriento,* lo cual enlaza con el recuerdo anterior de la *condesa sangrienta,* Erszebet Bathori, quien era propietaria de un castillo en Scythe (Hungría) y de la Basilisken Haus en Viena. A su vez esta Basilisken Haus se asocia a un clip de Hélène que tiene la imagen de un basilisco y al anillo de M. Ochs. La Basilisken Haus está en la Blutgasse (Callejuela de la Sangre), y muy próxima al Hotel del

(1) JULIO CORTÁZAR: *62/Modelo para armar.* Ed. Sudamericana, 1968, pp. 17-18.

Rey de Hungría, donde Juan se hospeda en compañía de Tell y donde juntos viven la alucinante aventura de Frau Marta con la muchachita inglesa. En cuanto a la botella de vino, Juan observa: «pedir sin reflexión previa una botella de 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...» (p. 24). En efecto, las dos primeras sílabas de Sylvaner, contienen las sílabas centrales del nombre de una región misteriosa y remota, la Tran*silva*nia, cuna de las leyendas sobre vampiros, y a la vez, invertidas, repiten las dos primeras sílabas del nombre del animal fabuloso a través del cual se oficia la identificación de la condesa sangrienta, Frau Marta, Hélène y M. Ochs: el *basil*isco.

Pues bien, esta sumaria enumeración de algunas de las coincidencias significativas cuya coagulación fugaz da origen a la *figura* ambiguamente captada por Juan en el restaurante Polidor; puede poner al crítico sobre la pista de las dificultades poco menos que insalvables con que el lector tropieza al leer las páginas iniciales de la novela. 62/*Modelo para armar* reproduce en un cierto sentido (aunque en escala infinitamente menor) la paradoja del *Finnegans Wake:* ya Wells hace tiempo señaló cómo la plena comprensión de esta novela supone la posesión de una inteligencia, una cultura y una sensibilidad exactamente iguales a las de Joyce. Supone *ser* Joyce. También en estas páginas iniciales de 62 hay demasiados sobrentendidos, un cariz por momentos excesivamente culturalista (2). Las coincidencias apuntadas no están siempre enteramente dadas por el contexto de la novela: resultan plenamente visibles sólo para quien se proponga dar con ellas, y a la vez, la plena comprensión de sus matices supone la lectura previa de cierto libro de Butor (*Repertoire II,* Les Editions Minuit, París, 1964), el conocimiento de Viena y la historia de la condesa Erszebet Bathori, etc. En suma, la figura del restaurante Polidor equivale para Juan a una objetivación fugaz del subconsciente, apunta una posibilidad de superación de la contradicción que aniquila a Horacio en las páginas finales de *Rayuela:* es decir, la oposición entre la lucidez (la ceguera) de la vigilia y la videncia (la irrelevancia) del sueño. Juan —como Oliveira— trata desesperadamente de arribar a la videncia lúcida, de conciliar las funciones de la tradicional pareja de contrarios.

---

(2) La singularidad extrema de la concepción o la expresión se revelarían así como factores de liberación de la irracionalidad de la entropía, el hermetismo cuya correspondencia se encuentra en el caos original de los elementos. Siguiendo este razonamiento, algún crítico ha apuntado ya como *Finnegans Wake,* lejos de servir a los fines de la cultura, postularía por el contrario su disolución.

Esta extraña escena inicial (este coágulo) hace imprescindible la referencia a toda una tradición de conocimiento analógico que a través de ciertas obras como la *Divina Comedia* viene más modernamente a desembocar en los *Coelestia Arcana,* de Swedenborg y, por su intermedio, en las famosas correspondencias del simbolismo francés (visibles por ejemplo, en las «Correspondances» de Baudelaire, las «Voyelles» de Rimbaud, etc.). Todas las reflexiones de Cortázar aparecen en *62* ligadas a una imagen incandescente del Deseo, y tal vez sirvan para definir su sentido estas palabras de Breton: «La analogía poética tiene algo en común con la analogía mística: viola las leyes de la lógica procurando capacitar a la mente para sentir la interdependencia de dos objetos de pensamiento ubicados en diferentes categorías, objetos que no podrían ser relacionados de otro modo» *(La clé des champs).* El empleo de la analogía refleja primariamente una creencia en el poder encantatorio de las palabras (3), alude a la capacidad de éstas para expresar no sólo la simultaneidad de la experiencia sino también para convocar su ausencia (4). El recuerdo de la condesa, Hélène, y todos los restantes elementos, es anterior al surgimiento de la imagen del *castillo sangriento.* Esta imagen tiene la virtud de establecer una analogía (evidente y sin embargo no científicamente verificable) que más allá de las coordenadas espacio-temporales, más allá de las limitaciones físicas y humanas, recompone la rota unidad del conocimiento en el seno de una conciencia que se espeja y destruye en la consecución de su designio. Ya se había visto, a propósito de *Las armas secretas,* cómo en Cortázar no era inusual esa conjunción de un ángulo, una situación y un individuo que permitieran la cristalización de lo que en *La vuelta al día en ochenta mundos* el novelista ha denominado *punto vélico.*

A este respecto, el novelista reproduce la definición de Víctor Hugo: «Nadie ignora lo que es el punto vélico de un navío; lugar de convergencia, punto de intersección misterioso hasta para el constructor del barco, en el que se suman las fuerzas dispersas en todo el velamen

---

(3) «Asaltado como siempre después de una dura jornada por palabras sueltas que caían de la nada, desplegándose como los fosfenos contra los párpados del insomnio, la palabra trapisonda que daba trampa, sonda, trapa, pisos, trapos, el estrecho de Sonda, y con un leve cambio hasta un viento caliente que soplaba a veces en Mendoza y en la infancia» (p. 94). Esta creencia en el poder encantatorio de las palabras está ya manifiesto en libros anteriores.

(4) En su prefacio al *Traité du verbe,* de René Ghil, Mallarmé ha formulado su concepto de la *coagulación* como vía de conocimiento poético, como capacidad específica de la palabra poética para erigir un orden allí donde la presencia del caos suponía su ausencia: «Je dis: une fleur et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée, même et suave, l'absente de tous les bouquets» («Avant-Dire au *Traité du Verbe,* de René Ghil», *Oeuvres complètes,* Pléiade, pp. 857-858).

desplegado» (5). Este punto vélico viene a resultar en cierto sentido una suerte de metáfora del punto aleph de Jorge Luis Borges o del grano de arena de William Blake. Su cristalización más superficial en *62* es la imagen del *castillo sangriento* en el restaurante Polidor; sus manifestaciones más complejas, la *Ciudad* y el *paredro*. A la manera de los pintores cubistas Cortázar se declara plenamente insatisfecho con la noción de perspectiva y adopta un enfoque que en los dos *puntos vélicos* señalados unifica la multiplicidad de las mismas. Pero ¿qué es la *Ciudad*? «De la Ciudad, que en adelante se mencionará sin mayúscula puesto que no hay razón para extrañarla, conviene hablar desde ahora porque todos nosotros estábamos de acuerdo en que cualquier lugar o cualquier cosa podían vincularse con la ciudad» (p. 22), y más adelante: «Y puesto que de sueños se trata, cuando a los tártaros les da por los sueños colectivos, materia paralela a la de la ciudad pero cuidadosamente deslindada porque a nadie se le ocurriría mezclar la ciudad con los sueños» (p. 41), etc. La *ciudad* carece pues de circunscripción geográfica, está o puede estar en todos los lugares, y a la vez resulta autónoma con relación al mundo de los sueños. La *ciudad* es el territorio donde se da la conjunción o identificación de las *realidades paralelas* (sueño y vigilia, Frau Marta y Hélène, condesa sangrienta y M. Ochs, París y Viena) y la posibilidad de confrontar *la realidad y el deseo*. La *zona* es el ámbito del grupo y se traslada con él, es el teatro de sus juegos. La *zona* es el resultado de una convención, de un tácito acuerdo. La *ciudad*, por el contrario, es el reverso de la *zona:* es la realidad total no atenuada ni tergiversada por el tejido de las convenciones.

El concepto de *ciudad* presupone, a su vez, el de *figura*. La *ciudad* está fundada en una necesidad de superación de las coartadas cotidianas, es una suerte de proyección del inconsciente del grupo y dibuja una nueva dimensión en la que ausencias y presencias se han dado cita para reproducir las peripecias de la realidad liberadas de las leyes de la causalidad. La *figura* está integrada por esa constelación de ausencias y presencias que van al encuentro unas de otras incluso sin saberlo, y el *paredro* viene a resultar como una especie de *alter ego* de todos y cada uno de los personajes: la posibilidad de desdoblamiento. «El primero en traer noticias de la ciudad había sido mi paredro» (p. 22); «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

(5) JULIO CORTÁZAR: *La vuelta al día en ochenta mundos*. Siglo Veintiuno, Editores, México, 1967, p. 47.

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...» (p. 23). «Eramos profundamente serios cuando se trataba de mi paredro o de la ciudad, y nadie se hubiera negado a acatar la condición de paredro cuando alguien se la imponía por el mero hecho de darle ese nombre» (p. 28). El *paredro* viene así a resultar inicialmente una suerte de *doppelgänger* de cualquiera de los personajes encarnado momentáneamente en cualquier otro miembro del grupo. No obstante, «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 ilusiones; pero llegaba poco a poco el tiempo en que reincidíamos casi sin advertirlo, y de postales de Tell o noticias de Calac, del tejido de llamadas telefónicas 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 paredro» (pp. 28-29).

Prueba de la particular importancia que Cortázar atribuye a estos pasajes es el hecho de que hayan sido impresos con un tipo distinto de sangría. Su sentido es claro. La *ciudad,* el territorio donde la *figura* adquiere consistencia, se define así ante cada uno de los personajes como una objetivación de su propio subconsciente, y la suma de todas esas visiones mediatizadas de una circunstancia común dibuja una suerte de subconsciente del grupo que, a su vez, refleja, a modo de microcosmos, el macrocosmos del inconsciente colectivo. El *paredro,* entidad antimetafísica, se define así en cuanto tal no por su esencia, sino por la naturaleza de su función. Juego en

el comienzo, es el habitante de la *zona,* carece de autonomía. Más tarde oficia el desdoblamiento para convertirse en el *doppelgänger* de todos y cada uno de los personajes, es el espejo de una mutilación, la convocatoria de una ausencia; en este momento se cumple su transferencia del ámbito de la *zona* al territorio de la *ciudad.* Diríase que así como la *zona* es el lugar donde cada personaje se revela como el ser para los otros, falseado por determinadas circunstancias, la *ciudad* es la dimensión donde el personaje se manifiesta como ser para sí y verifica su mutilación espejándose en el paredro, su *doppelgänger.* La relación de Oliveira con Traveler y de Talita con la Maga ha sufrido una mutación cualitativa: ahora el conflicto entre un personaje y el *paredro* no consiste en que ambos «se parezcan demasiado», sino en que los dos son una misma esencia, una conciencia disociada en virtud de una alienación, como el misterioso protagonista de *El otro cielo,* que vive simultáneamente en dos tiempos y dos espacios diferentes, o como, precursoramente, los zombies de *Las armas secretas* y *Cartas de mamá.* Esta visión del problema del desdoblamiento, de la desintegración de la conciencia, explica las numerosas y diversas transgresiones a la convención literaria, tan furiosamente denostadas por los custodios de la estética tradicionalista (cfr. David Viñas, Manuel Mújica Láinez, etc.): «Para no citar más que algunos ejemplos, los personajes literarios pasan del voseo al tuteo cada vez que le conviene al diálogo; un londinense que tomaba sus primeras lecciones de francés se pone a hablarlo con sorprendente soltura (para peor en versión española) apenas ha cruzado el Canal de la Mancha; la geografía, el orden de las estaciones del subterráneo, la libertad, la psicología, las muñecas y el tiempo dejan evidentemente de ser lo que eran bajo el reino de Cynara» (nota preliminar a la novela).

Pero llegados a este punto, se hace necesario recordar al creador de Juan de Mairena: al gran poeta español Antonio Machado. La renuncia de Nicole a Marrast, presidida por la evocación de un tango traducido por Calac y donde se habla de un amor que debió perderse para ser salvado (6), evoca también incuestionablemente la metafísica amorosa de Abel Martín o, para ser más exactos, de Antonio Machado. Esta metafísica amorosa, tal cual aparece manifiesta

(6) El tango aludido por Cortázar es el titulado *Confesión.* Nicole cita uno de sus versos: «es a conciencia pura que pierdo mi amor». El episodio corresponde a la confesión de Nicole, en las pp. 171 y 172. Nicole acaba de acostarse con Austin y se confiesa dirigiéndose al *paredro.* Este pasaje contribuye a verificar la viabilidad de una hipótesis anterior: el *paredro* es el doble de todos y cada uno de los personajes; aunque aludido y convocado por espejos, laberintos y monólogos, su reino se encuentra en el subconsciente, es decir, en la *ciudad.*

en el *Cancionero apócrifo de Abel Martín,* consta de cuatro momentos. El primero coincide con la revelación del amor, con un incremento de energía vital, una disponibilidad del ser, sin que para ello sea precisa una irrupción del objeto amoroso que estimule esta transformación. El segundo momento coincide con el encuentro con un ser de tales o cuales atributos y con el estallido de la pasión amorosa (o propiamente sexual), momento de eclosión y de plena exaltación de esos atributos identificables cuya devaluación ha de producirse en las etapas siguientes. El tercer momento marca la conversión del amor en su ausencia. La amada (o, lo cual viene a resultar igual, el amado) desaparece de la esfera de la percepción sensorial para dejar lugar al olvido, «uno de los siete reversos, aspectos de la nada o formas del Gran Cero». Ahora bien, como oportunamente ha mostrado Segundo Serrano Poncela, «el Eros de Abel Martín carece de significación platónica; no se origina en la contemplación ni en la atracción por la Belleza. El Eros martiniano nace del ansia metafísica del uno hacia lo esencialmente otro: la fusión de la mónada humana en otra, como forma de llegar al gran Todo» (*Antonio Machado: su mundo y su obra,* Losada, Buenos Aires, 1954, p. 150). Esta desolada nostalgia de la totalidad desemboca en una paradoja: el cuerpo, la presencia física del amante, significa un obstáculo interpuesto entre la pasión amorosa y su objeto. Así la separación lo sepulta en las tinieblas del olvido para acceder al cuarto momento, aquel en que el ser amado es recreado dentro de uno mismo para iniciar «un nuevo amor imperturbable y definitivo en el recuerdo». Entre las canciones a Guiomar de Machado hay, por cierto, una que sintetiza maravillosamente todo el proceso:

Sé que habrás de llorarme cuando muera
para olvidarme, y luego
poderme recordar, limpios los ojos
que miran en el tiempo.
Más allá de tus lágrimas y de
tu olvido, en tu recuerdo,
me siento ir por una senda clara,
por un «adiós, Guiomar» enjuto y serio.

En este preciso instante la ausencia convocada por la memoria puede llegar a confundirse con las creaciones de la pura imaginación hasta un extremo tal que el poeta comience a dudar incluso de la existencia del ser real, de la correlación objetiva de su creación ideal. Así, paradoja final, «a última hora el poeta pretende licenciar a la memoria y piensa que todo ha sido imaginado por el sentir»:

Todo amor es fantasía:
él inventa el año, el día,
la hora y su melodía,
inventa el amante, y más,
la amada. No prueba nada
contra el amor que la amada
no haya existido jamás...

.....

Siempre tú, Guiomar, Guiomar,
mírame en ti castigado:
reo de haberte creído
ya no te puedo olvidar.

Esta metafísica amorosa encuentra su correspondencia en la forma que Machado tuvo de establecer sus relaciones con el mundo. Para Machado las *galerías* repetidamente aludidas en sus libros no eran más que pasajes hacia ese recinto interior cuya forma se identificaba con la del mundo. A la vez, la destintegración del ser en sus dos posiciones («No es el yo fundamental / eso que busca el poeta, / sino el tú esencial») llevaba a corroborar la hipótesis de la *incurable otredad* del yo, o lo que Machado también llama la «esencial heterogenidad del ser». «En el movimiento de la incurable otredad que padece lo uno, en el incesante ir y venir de la esencial heterogeneidad del ser, el Yo primario existe en una permanente progresiva extensión hacia el mundo, en una perenne interiorización. Todo el espacio del mundo es así interioridad y, viceversa, la interioridad es la progresiva conquista del espacio del mundo» (R. Gutiérrez-Girardot: *Poesía y prosa en Antonio Machado,* Ed. Guadarrama, Madrid, 1969, pp. 77-78). Dos formas, pues, de aludir a una búsqueda ambivalente: investigación de los abismos del ser, cuyo instrumento es la subconsciencia o el sueño, e investigación de la realidad objetiva, cuyo instrumento es la conciencia o el lenguaje.

Esta breve revisión de uno de los aspectos centrales de la poética machadiana (7) está justificada por su sorprendente similitud con ciertas formulaciones cortazarianas. En efecto, la búsqueda de la realidad desacondicionada y el salto hacia dentro que concluya en brazos del otro, tal cual aparece expuesta en *62/Modelo para armar, implica* la confrontación entre una imagen ideal (realizable en la *ciudad)* y una desintegración del ser operada en el ámbito de la *zona.* La confrontación se opera en el plano del conocimiento analógico. Las *coagulaciones* de Cortázar, las *casas rojas* de Nicole o el *castillo sangriento* de Juan, revelan la posibilidad de un orden integrado de las

(7) Estos y otros aspectos de la poética machadiana han sido magníficamente estudiados por, entre otros, Serrano Poncela y Sánchez Barbudo.

dimensiones de lo real donde la plenitud se da simultáneamente como desiderátum e imposibilidad. En el plano de la objetividad, lo real se manifiesta bajo la forma del engaño. La realidad configura un laberinto de espejos donde seres, espacios y objetos resultan igualmente falaces e intercambiables. Los condicionamientos del orden cosificado de la sociedad han producido una suerte de vaciamiento del ser, de abolición de su identidad esencial. El ser ya no es sino en cuanto opera una función, y así la esencia del ser se define por la naturaleza de su función. Cuando Celia acuesta su muñeca y la cubre hasta la barbilla, Hélène identifica esa muñeca con Celia, a quien ella misma se encarga de cubrir con la sábana hasta la barbilla, con el muchacho muerto en la clínica, a quien «alguien habría subido un lienzo blanco hasta el mentón», y con Juan, «subiéndose la sábana hasta el cuello» en un hotel de Viena antes de dormirse mientras repite a Tell: «Deberías regalarle la muñeca a Hélène.» En este caso es la muñeca quien precipita la analogía, ya que así como Celia tiene la muñeca de M. Ochs, Hélène tiene a Celia, Juan a Tell (8) y alguien en la morgue el cadáver del muchacho muerto. La imposibilidad de encontrarse en el plano de lo real hace que estos personajes se consideren mutuamente como objetos. El acceso a una relación integral implica así, como en la metafísica de Abel Martín, el olvido del objeto, o incluso su destrucción.

Esta hipótesis es corroborada por la presencia de M. Ochs. Téngase presente que Cortázar alude en distintas oportunidades a la *estopa de las palabras* (ese simulacro de lenguaje interpuesto entre los seres y los objetos) y que en la página 173, por ejemplo, Tell se pregunta «cuál de las fantasías de M. Ochs esperaba su hora entre la estopa de ese menudo redondeado vientre», refiriéndose a la muñeca que M. Ochs ha regalado a Juan. Ahora bien, la palabra Ochs en alemán significa *buey* y, en un sentido general e indiferenciado, tradicionalmente el buey ha sido considerado como el símbolo de las fuerzas cósmicas (cfr. Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos,* Ed. Labor). Ahora bien, del mismo modo en que las muñecas de M. Ochs llevan en su vientre, *envueltos en estopa,* un objeto que es en sí una clave, también el mundo contiene, envuelto en la *estopa de las palabras,* a los seres humanos. M. Ochs es una metáfora de las fuerzas creadoras del cosmos (no de dios; el mundo de Cortázar es un mundo sin dios), y la actividad del cosmos, de la pura materia, está aquí considerada como el principio opositor activo, como fuente de entropía. Del mismo modo en que para descubrir el significado de las

(8) Es la propia Tell quien lo revela en uno de sus monólogos: «también a él le gustaba a veces examinarla por todos lados como a una muñeca» (p. 173).

muñecas de M. Ochs es necesario destruirlas, también para aprehender plenamente otro ser, es necesario sustraerlo a la *estopa de las palabras,* olvidarlo, para recuperarlo después en otro ámbito más puro, el del recuerdo. Es en la perspectiva de la *ciudad* donde la historia de Frau Marta cobra una coherencia, una significación bien precisa en el marco general de la novela. Más allá de las difundidas leyendas de vampirismo, está claro que las actividades de la condesa sangrienta fueron de carácter sexual. La historia de Frau Marta reproduce, con sus connotaciones de lesbianismo, a la de la condesa, y ésta, a su vez, a la de Hélène, permitiendo así a Juan oficiar una suerte de transferencia que purifique a Hélène en su memoria. A la vez todo este laberinto de la Blutgasse y las aberraciones sexuales empalma con una transferencia similar de Hélène: «Si en el último reducto de mi honradez (piensa Juan) ella y la condesa y Frau Marta se sumaban en una misma abominable imagen, ¿no me había dicho alguna vez Hélène —o me lo diría después, como si yo no supiera desde siempre— que la única imagen que podía guardar de mí era la de un hombre muerto en una clínica?» (p. 41).

Hélène mata simbólicamente a Juan (opera el olvido aludido por el tercer momento en la metafísica erótica de Abel Martín), para poder amarlo y buscarlo en la *ciudad,* concebida ya como una pura creación de la imaginación. El lesbianismo de Hélène se identifica así con la concepción martiniana del cuerpo, de la presencia física, entendida como obstáculo interpuesto entre el amante y el objeto de la pasión. La paradoja final de la metafísica martiniana, el instante en que la ausencia convocada por la memoria puede llegar a confundirse con las creaciones de la pura imaginación hasta un extremo tal que el personaje comience a dudar incluso de la existencia del ser real, de la correlación objetiva de su creación ideal, se encuentra en el pasaje en que Juan se pregunta si tendrá, finalmente, que aceptar la imagen de Hélène recogida en la *ciudad:* «La que duerme sola en su casa de la rue de la Clef (9), es la mujer que subió al tranvía, la que perseguí hasta el fondo de la noche? ¿Serás eso que rueda hasta lo más hondo de que esto que soy yo mientras te pienso? Hélène, ¿seré de verdad ese muchacho muerto que lloraste sin lágrimas, que me tiraste a la cara junto con los pedazos de la muñeca?» (p. 52). Para Antonio Machado, la metafísica de Abel Martín

(9) Subsidiariamente, Hélène habita en la rúe de la Clef. Según Cirlot, la llave «simboliza un arcano... Puede referirse al umbral entre la conciencia y el inconsciente». Cortázar emplea gran cantidad de símbolos en *62/Modelo para armar,* como así también en *Rayuela,* pero esos símbolos están ahora empleados en su acepción significativa —y no informativa— como era el caso de los símbolos a cuya desaparición se asiste con la publicación de *Las armas secretas* y *Los premios.*

era una forma concreta de aludir a la represión sexual en la sociedad de su tiempo. Para Julio Cortázar esta formulación es una manera de condenar iracundamente el orden cosificado de la sociedad industrial. Para ambos, sumidos en dos sociedades cuyo atributo central es la infamia (es decir, la represión o la cosificación, la mutilación en ambos casos), el camino de la pasión pasa por el olvido del objeto amado. Amor equivale a destrucción.

Durante el sueño de Celia, Hélène piensa en arrancarle un poco de su vida [«si pudiera quitarte un poco de tanta vida sin lastimarte», (p. 176)]. Esta reflexión entronca con el tema del vampirismo, es una suerte de reflexión sobre la posibilidad de una vida parasitaria. Celia se encuentra en el primer momento de la metafísica de Abel Martín: el de la disponibilidad total. La proximidad de Celia despierta en Hélène la nostalgia de ese mismo momento, y por un instante piensa en arrebatarle «un poco de tanta vida» para practicar su *descenso al Hades* (el sótano de la clínica, es decir, una nueva versión del infierno refrigerado de la morgue en *Rayuela)* y resucitar al muchacho muerto, reflexión que elusivamente alude a la posibilidad de un encuentro con Juan en el plano de la totalidad. Pero: «No, Hélène, sé fiel a ti misma, hija mía, no hay remedio, ilusión de que esta hambre de vida que te da una chiquilla y su muñeca pueda cambiar nada, los signos son claros, alguien muere primero, la vida y las muñecas llegan después inútilmente» (p. 177). Esta escena en el apartamento de Hélène tiene su correlación en la escena del Hotel del rey de Hungría, en el cuarto de la muchachita inglesa. También parece que Frau Marta va a morderla en la garganta, a arrebatar a la inglesita un poco de su vida, a succionarle el jugo vital, la sangre (recuérdese la reflexión de Hélène a propósito de Celia: «si pudiera quitarte un poco de tanta vida sin lastimarte»), pero se trata de una ilusión. La vida manifiesta ser infinitamente más sórdida. Frau Marta ha seducido a la inglesita del mismo modo que Hélène intenta seducir a Celia. Poco más tarde, Juan se internará por las calles de la *ciudad* en persecución de Frau Marta y se encontrará con Hélène. Eso que ocurre en una «absoluta violación del tiempo», y que Juan no acaba de comprender, es la identidad de Frau Marta y Hélène, como así también la de Celia y la muchachita inglesa. Entre ambos espacios, el cuarto del hotel en Viena, el apartamento de Hélène en París, hay pasajes y plazoletas con tranvías que atraviesan las calles de la *ciudad.* La muchachita inglesa «levantó los brazos con un gesto de bailarina y se dejó quitar la prenda, que cayó a los pies de la cama con la forma exacta de un faldero que se ovilla a los pies del ama» (p. 180). Pocas páginas más adelante, Celia observa que «su bata

había quedado a los pies, hecha un ovillo; la recogió», etc. (p. 185). Como puede advertirse, incluso las prendas de vestir son las mismas. Estas *realidades paralelas* están pobladas por seres sin identidad; son un mundo de zombies.

Cuando Nicole hace el amor con Austin, éste no es más que un zombie, el objeto de una sustitución. En el fondo Nicole está haciendo el amor con Juan: «No importa, bebé, un gnomo más o menos, también puede tener su encanto si cierro los ojos y veo otra cara, si siento otras manos y me pierdo en otra boca» (p. 173). Una sustitución similar tiene lugar en las relaciones sexuales entre Tell y Juan. De hecho para Juan Tell es suplantada por Hélène: «No sería la primera vez que al pasear sus manos y su boca por mi cuerpo, al recorrer con una lenta mirada mis senos, mi vientre o mi espalda, lo sentiría entrar en el simulacro, hacerme otra, tomarme otra, sabiendo demasiado bien que yo sabía y despreciándose» (p. 190). En *Rayuela* hay una escena similar, la del encuentro de Horacio con Talita en la morgue. Cuando Horacio la besa, Talita de pronto comprende que Horacio en realidad ha besado a la Maga. Este es el sentido que se descubre en sus palabras a Traveler: «Yo no soy el zombie de nadie, Manú, no quiero ser el zombie de nadie» (p. 377). Tell comprende también la sustitución operada por Juan en sus relaciones con ella pero no se rebela. Talita era un ser todavía capaz de rebelarse en defensa de su propia identidad. Los personajes de *62/Modelo para armar* aceptan pasivamente esta desidentificación, su condición de zombies. En este mundo de zombies la cosificación impuesta por el orden alienante de la sociedad neocapitalista ha asumido finalmente la forma del Destino.

El episodio del naufragio presenta ciertas similitudes sorprendentes con el episodio del tablón en *Rayuela,* y su finalidad parece ser muy semejante también: oficiar un tipo de distanciamiento. Al margen de todo lo relativo a la relación entre Polanco y la hija de Bonifacio Perteuil, el episodio narra la liquidación de la historia de Nicole con Marrast y, subsidiariamente, con Calac. Para no incurrir en el chantaje sentimental, para no abrumar al lector con cargas de sufrimiento prefabricado, Cortázar hábilmente enlaza esta liquidación de una relación condenada y las primeras insinuaciones sobre el suicidio de Nicole con la historia delirante de un naufragio en la laguna de un vivero. Pero la reclusión en la isla no es casual. En ella los tártaros intentan esclarecer la historia de Londres, dar con su sentido, sustraerse a las brumas de lo desconocido y por tanto incontrolable. Ahora bien, según Jung, la isla es el refugio contra el asalto amenazador del mar del inconsciente. La crecida de la marea se identifica así con la precariedad creciente de la racionalidad amenazada. Pronto la separación

física origina la sensación de ajenidad: «Nada dispuestos a malograr las operaciones de salvamento mezclando instrucciones continentales con otras provenientes de la isla, los náufragos fingieron una indiferencia estoica y siguieron hablando de sus cosas» (p. 208); «se habían quedado fumando y parecían asistir a las maniobras como si se tratara de un salvamento ajeno» (p. 215). El simbolismo resulta claro: se trata de la razón (la isla) sitiada por el inconsciente (la laguna). Pero quien efectúa el rescate es precisamente Mar (o Marrast): vale decir, siguiendo la interpretación junguiana, que la llegada de Mar a la isla supone el desmoronamiento de una racionalidad asaltada por el mar del inconsciente. Lo que empezó siendo una aventura simplemente hilarante se ha convertido en una mirada sobre el vacío, en uno de los momentos más radicalmente negativos de toda la literatura cortazariana.

El sentido del basilisco parece igualmente claro. La imagen aparece tres veces: en la Basilisken Haus, en el anillo de M. Ochs, en el clip de Hélène. En los tres casos la imagen recoge las dos significaciones acuñadas por la tradición. La primera alude a su carácter infernal, visible en su triplicidad (forma mixta de gallo, serpiente y sapo que, según Cirlot, supone una inversión de las cualidades trinitarias). Subsidiariamente esta significación lo proyecta como símbolo de la esterilidad (el basilisco —o su mirada— mata, corrompe, mutila o esteriliza) y está asociada a la sangre fría (sangre de elefante, etc., fría según la tradición). La segunda significación lo da como uno de los *Guardianes del Tesoro* (claramente ésta es su función en el portal de la Basilisken Haus). Así la imagen del basilisco sirve aquí a un doble propósito: por un lado, custodia el misterio del cosmos (M. Ochs), el misterio de las aberraciones de la condesa sangrienta (Basilisken Haus) y el misterio de la interioridad de la propia Hélène. Por otro lado, el basilisco confiere el rasgo de la estirilidad o un carácter inferna la los tres personajes mencionados. Celia destruye la muñeca (destrucción simbólica del guardián), gracias a ella se revela el carácter del secreto. La propia Hélène se refiere a ella en los siguientes términos: «la niña virgen que rompió la muñeca (...), pequeño San Jorge tonto y virgen que destripa tus basiliscos» (p. 261). El inombrable contenido de la muñeca y el paquete presenta una relación de identidad: son metáforas del vacío. La nada es la esencia de este mundo. La identidad del contenido establece así la intercambiabilidad de las formas. Tanto da que un personaje muera asesinado o se suicide en la *ciudad* o no: en este mundo de zombies el basilisco es el guardián del vacío, encarna el símbolo de una ajenidad y un silencio impuestos por una sociedad que es a su vez sólo una máscara del vacío.

A la luz de las consideraciones anteriores el sentido de la novela resulta ya mucho más accesible. Permite, inicialmente, oficiar una identificación entre la *zona* y otras imágenes anteriores, tales como el *grupo* en *Las armas secretas* o el *Club de la Serpiente* en *Rayuela*. El concepto de *zona* no delimita un espacio físico sino una situación, por ejemplo, la reunión de los personajes en torno a una mesa en el café *Cluny*. La actividad de todos y cada uno de ellos se rige por una serie de convenciones entre las cuales la más significativa sería una cierta forma de asepsia: los personajes están imposibilitados de concurrir allí para comunicar —o simplemente expresar— su desolación o su angustia. Este significado se hará explícito, ya avanzada la acción de la novela, en un párrafo referente a la irrupción del *paredro* en la aventura londinense: «Ese comunicarse las noticias y los sentimientos que cultivaban los tártaros como si estuvieran discutiendo el precio de los arenques en el mercado de la rue de Bucci, y que ahora era sobre todo Nicole y Marrast, pero especialmente Nicole, todo eso con un tono de disgusto desdeñoso porque entre nosotros estaba tácitamente entendido que esos problemas no eran materia colectiva y mucho menos dialéctica» (p. 132). La *zona* circunscribe, pues, el ámbito de los juegos —en el sentido atribuido a los juegos por C. G. Jung— y se convierte de ese modo en un orden que intenta ser construido —y mantenido— a la altura de la imaginación. El concepto de *zona* delimita así inicialmente dos niveles de la realidad: aquel en que los personajes sufren la cotidianeidad y un segundo en que anulan o pretenden anular compensatoriamente las deficiencias de esa misma cotidianeidad.

¿Por qué ese rechazo de la cotidianeidad? Porque lo cotidiano no es otra cosa que una experiencia, una intuición constante del vacío, de la nada. Esta manifiesta su presencia por omisión a cada momento. Marrast define sus gradaciones: «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» (p. 84). La realidad es mostrada como una dispersión de objetos, una sucesión de actos predeterminados por fuerzas ajenas a los propios personajes y donde aún los personajes se comportan y son considerados como objetos. Esta ajenidad esencial dibuja el contorno de un mundo cosificado donde incluso las palabras han perdido su significado: un contexto alienante las ha privado de sentido (10). Un personaje alude así a «la estopa de las palabras de

(10) Bajo un cierto aspecto, el orbe es un lenguaje: tiene un sentido en la medida en que puede ser aprehendido. Pero aquí se está ya de vuelta en el caos primordial: es la realidad privada de la función iluminadora del verbo. En con-

relleno» (p. 69). La aceptación pasiva de ese mundo mutila al hombre, le convierte en una suerte de fantasma cuya opacidad es ya un preanuncio de la muerte: la condena a habitar en una irrealidad poblada de zombies.

La imposibilidad de aceptar esta realidad lleva a los personajes a incurrir en intentos diversos de salvación: «Lo que nos salva a todos es una vida tácita que poco tiene que ver con lo cotidiano o lo astronómico, una influencia espesa que lucha contra la fácil dispersión en cualquier conformismo o cualquier rebeldía más o menos gregarios» (página 62). Estos intentos serán realizados en la *zona*. La *zona* es en consecuencia una especie de territorio liberado, un reducto de la libertad que es el resultado de los esfuerzos aunados de un grupo que con su conducta desprecia y pisotea obstinadamente los decálogos. La *zona* es una suerte de utopía, donde el humor se identifica con el vigor de la libertad amenazada y el disparate se convierte en único acto posible de afirmación. Las insuficiencias de un racionalismo vulgar motivan este ensayo de retorno a un lenguaje prelógico. Para borrar la cotidianeidad y dar un cierto espesor a sus relaciones, Marrast y Nicole juegan a los sobrenombres y a los animalitos. Polanco y Calac rehusan comportarse seriamente, es decir, se inventan un lenguaje cifrado cuyas connotaciones humorísticas denuncian su propósito de continuar afirmando su libertad (su humanidad) frente a

---

secuencia, Cortázar ataca la inanidad bajo todas y cada una de sus formas, la falsa identificación entre la palabra y la cosa denotada así como también la total disociación entre pensamiento y lenguaje. Estas comprobaciones bastarían para demostrar cómo el escritor nunca ha entendido el lenguaje como un fin en sí, sino como una *técnica*, un medio que puede eventualmente permitirle el establecimiento de una relación satisfactoria con el mundo. El anti-lenguaje cortazariano aspira así a convertirse en la esfera de la reconciliación. En cuanto a los ataques que dirige contra las formas expresivas motivadoras de la afasia semántica, ya se habló al respecto en el artículo anterior. He aquí, no obstante, dos nuevos ejemplos: «A todo esto su diálogo con el guardián era el perfecto estereotipo que podía seguirse sin dejar de pensar por cuenta propia. Es raro de todos modos / Sí, señor, antes no lo miraba nadie / Y ahora, de golpe, así. . / Empezó hace unos tres días, y sigue / Pero no veo a nadie que se interese demasiado / Es temprano, señor, la gente viene a partir de las tres / Yo no le encuentro nada de particular a ese retrato / Yo tampoco, señor, pero es una pieza de museo / Ah, eso sí / Un retrato del siglo dieciocho / (Del diecinueve) / Ah, claro / Sí, señor / Bueno, tengo que irme / Muy bien, señor / Algunas variantes entre el martes y el sábado» (páginas 46-47). El segundo está en la p. 95: «*Haus mit der Renaissance-portal*» explicaba la placa infaltable en estos casos, y era tan absurdo porque cualquiera podía darse cuenta, aunque después de todo algo tenían que poner los ediles si la casa era un monumento histórico, el problema jamás resuelto de describir lo que se describía estruendosamente a sí mismo como casi todas las pinturas en los museos, el retrato de mujer con su cartel *Retrato de mujer*, la mesa y las manzanas con su cartel *Naturaleza muerta con manzanas*, y ahora, según las últimas noticias de Polanco y de Marrast, la imagen de un médico sosteniendo un tallo de *hermodactylus tuberosis*, desde luego con su cartel correspondiente, y como muy bien había dicho alguna vez mi paredro, no había razón para que dentro de esa perspectiva los hombres no anduvieran por la calle con un cartel *hombre*, los tranvías con un cartel *tranvía*, las calles con inscripciones enormes, *calle, acera, cordón de la acera, esquina*.»

una sociedad irrisoria y a un mundo cosificado. En ambos casos, pues, esta resistencia contra la cosificación se da a partir del lenguaje y se organiza a nivel de una teoría de los juegos. Pero los juegos excluyen la temporalidad, el concepto de duración, aunque en un cierto sentido expanden y enriquecen la realidad. De allí que la zona se sitúe fuera del tiempo: es sólo un concepto espacial.

Pero todos los juegos son una evasión y un plazo. [Ningún juego te hará olvidar: tu alma es una máquina fría, un lúcido registro», (página 112)]. Los juegos ayudan a sobrevivir, pero no resuelven nada. Son un simple mecanismo de autodefensa frente a la hostilidad y la opacidad de los seres y las cosas. Los juegos son, pues, un intento de aplazar la aventura, de enfrentarse a esa criatura sin rostro que acecha tras la fachada aparentemente inofensiva y familiar de la realidad. Pero las fisuras se multiplican, los huecos prefiguran la realidad tangible y ominosa del gran agujero. Toda evasión, en este contexto, reviste un carácter fugaz, porque incluso toda felicidad está condenada por el tiempo: en el futuro acecha la costumbre. Así todo acto agota su virtualidad en el instante mismo de su formulación. Nicole dirá: «No podría mirarme ahora en un espejo, vería un agujero negro, un embudo que se traga el presente con un gorgoteo repugnante» (página 71). Y Marrast, poco más adelante: «Cuando me llama Mar estamos siempre más cerca, pero ahora es como un soborno involuntario y me hace daño. No me puedo impedir tomarle una mano y pegarla a mi cara, empujarle suavemente la mano de aquí para allá para que me acaricie la cara, una caricia guiada, una excursión en la que todo está previsto, propinas, entradas a los monumentos, alojamientos y comidas. La mano se deja guiar, tibia, resbala y después cae sobre la falda de Nicole, hoja seca, golondrina muerta» (pp. 73-74). Marrast está perfectamente sobre aviso de que esta felicidad prefabricada no hace más que corroborar la omnipresencia del gran agujero.

Así Marrast urde una nueva tentativa de salvación: saltar sobre esas fisuras de la realidad y cerrarlas a martillazos: *crear*. El arte, para Marrast, se inscribe en esta dimensión de los juegos, es su formulación trascendente: «Oh sí..., el verdadero mérito hubiera sido mandar todo al diablo y consagrarse exclusivamente a 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 tinto, inaugurar qué carajo un tiempo exclusivamente de piedra de hule y héroes ancestrales, sin casas rojas ni rompecabezas corteses ni gnomos secándose en la mesa»

(página 85). Pero este ensayo de Marrast de negar el hueco, de abolirlo, está de antemano condenado al fracaso. Así como los tártaros, Calac y Polanco, están alienados en el lenguaje, el futuro «artístico» de Marrast supone una nueva alienación. No es casual que la aventura de Calac y Polanco culmine en la soledad de una isla amenazada por la marea en el fantasmagórico lago de la escuela-vivero, como la de Marrast culminará en la soledad de un irrisorio banquete donde ediles y estatua y héroes ancestrales cobran el significado de una nueva valla interpuesta entre Marrast y el resto de los personajes, y entre ellos Nicole.

La *zona* constituye, como se vio al principio, un orden paralelo al de la realidad, donde la desolación, la angustia y el terror tienen vedada la entrada. Pero estas paralelas terminarán por encontrarse, y no en el infinito sino mucho antes. La *zona* será insidiosamente infiltrada por lo que los personajes han intentado mantener fuera de ella: sus emociones, su experiencia de la nada. La *zona* es el ámbito de los aplazamientos y el teatro de los juegos. La conclusión de aquellos y la ineficacia de estos se revelará en el alucinante viaje de regreso de Arcueil a París, donde simbólicamente el inmovilismo de la mesa de café ha sido suplantado por la imagen dinámica del tren en marcha y durante el cual esta *zona* precariamente construida a fuerza de negaciones, ingenio y evasión se desvanecerá en un torbellino de tragedia que pondrá a los personajes en el umbral mismo de la nada.

En el transcurso de la novela en distintos momentos se alude a la acción de ciertos mecanismos exteriores a los personajes y que estarían de algún modo condicionando sus actitudes. Uno de ellos define con esta observación la naturaleza de su conflicto: «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»(p. 102). Al tomar el metro, Hélène establece una significativa relación entre el acto de viajar subterráneamente y el de caminar por la ciudad. En el metro no puede ejercitar su libertad puesto que éste tiene un itinerario ya fijado. En la ciudad, el individuo incurrirá en la ilusión de estar ejercitando su libertad, puesto que en ella todos los itinerarios están ya igualmente trazados. Y más adelante la misma Hélène confesará a Juan: «Quise que por lo menos comprendieras que nada es arbitrario, que no te he hecho sufrir por perversidad, que no te maté por placer» (p. 238). Estos mecanismos ocultos no son sino el resultado de dos factores a cuya mostración se asiste a lo largo de la novela. Por un lado, «somos mucho más la suma de los actos ajenos que la de los propios» (p. 246). Por otro, toda la peripecia ilustra la pretensión de habitar un orden paralelo

a la realidad pero condicionado y finalmente destruido por ella. En un cierto sentido, la obra de Cortázar es una reflexión sobre la cosificación, una biografía de seres obstinados en revertir el reflejo hacia el gesto, desandar el camino de la irrisión a lo verdadero, restablecer para la vida esa cualidad donde cada gesto define un sentido original e ilustrar la condición del individuo.

Ya se ha visto anteriormente como las tentativas de salvación de los tártaros y de Marrast se abocarán al fracaso. Quedan sin embargo por considerar otras que se inscriben en una dimensión diferente: fundamentalmente, la de Hélène: esa *especie de razón-Hélène,* como la definirá Celia en la página 159. Hélène padece el orden como una fatalidad. Su ensayo de vivir pensándose en un mundo desacondicionado, liberado de las ataduras cotidianas, la lleva a convertirse en víctima de los poderes negativos de la inteligencia. Todo en ella ha alcanzado una suerte de equilibrio castrador. Pero este cartesianismo de su conducta está violentamente contradecido por una tensión demoníaca que la mantiene constantemente al borde del estallido. «Cómo empujarte, correrte una nada al lado de ti misma, arrancarte de esa perfección» (página 138). No integrada al ámbito de la *zona* colectiva, su conducta deviene una especie de *zona* particular, el ámbito de sus propios aplazamientos. Y así como la otra terminará desintegrándose en el viaje de Arcueil a París, la suya no sobrevivirá tampoco a la prueba de fuego de un enfrentamiento apasionado con la realidad. Hélène ha intentado anular la cotidianeidad por medio de la inteligencia y ésta sucumbirá destrozada por la pasión.

Convertida en mecanismo de autodefensa, la inteligencia elabora —en su caso— otra estrategia de supervivencia. Pero así como Marrast ha comprendido la precariedad de su evasión, toda su alucinante experiencia con los neuróticos anónimos congregados ante el retrato del Dr. Lysons en el Courtld Institute [«Volvíamos vertiginosamente hacia atrás, ni Harold Haroldson ni Austin podían impedir esa monotonía» (p. 106)], también Télène verifica en sus alucinaciones la eternidad recurrente y la omnipresencia de ese gran agujero. El humor de los tártaros alcanza su formulación más eficaz a nivel de una teoría de los juegos, pero no es, en el fondo, más que una táctica particular dentro de una estrategia general, un ensayo de sustitución de la *realidad-real* por una *realidad-nueva* creada a partir de la invención de un nuevo orden verbal. Cortázar no se engaña sobre la inutilidad de estas opciones. Lo que su obra propone no es lograr una sustitución de este tipo sino descubrir y revelar una nueva dimensión de lo real. Su lenguaje no es en consecuencia un instrumento

de sustitución (de *evasión)* sino de revelación (de *exploración* o *investigación* de todas las posibilidades de lo real).

Y aquí finalmente está Juan para llevar esa aventura de investigación de lo real hasta violentar los límites mismos de la razón. Cortázar ha buscado y descrito a menudo esos instantes en los cuales la feliz conjunción de un *ángulo,* una *situación* y un *individuo* crea las condiciones favorables para la revelación de una fisura. Estas fisuras son la contrapartida dialéctica de las grietas anteriormente consideradas. Así como aquellas descubren un hueco y la suma de éstos lleva a la verificación de la nada, ese gran agujero, una fisura permite vislumbrar esa realidad-otra que ya Johnny buscaba en «El perseguidor» tratando de desfondar la realidad a puñetazos y que Horacio Oliveira atisbará sólo al borde de la disolución en las escenas culminantes de *Rayuela.* Estas fisuras son a la vez la comprobación de la existencia de esa realidad-otra y una casi certeza de la imposibilidad de alcanzar esa otra dimensión cuya esencia parecería identificarse con la del tiempo, remoto y fugitivo.

«La realidad no puede ser ésto», decía Johnny en «El perseguidor». Juan sabe que la historia del restaurante Polidor no puede agotarse en la contemplación de un espejo y una botella de Sylvaner. Juan sabe igualmente que la historia de Frau Marta no puede agotarse en esa novela policial de Corrupción (?) de una jovencita inglesa en el Hotel del Rey de Hungría. En esa noche del Polidor y en aquella otra persecución del Hotel del Rey de Hungría Juan ha entrevisto la posibilidad de esa otra dimensión. Juan tiene plena conciencia de estar viviendo un plazo, pero su ámbito, su *zona* es la realidad misma, el café *Cluny,* Hélène, Viena y el Hotel del Rey de Hungría, el restaurante Polidor, Frau Marta y Tell. Juan es plenamente consciente también de su imposibilidad de determinar si el tiempo del plazo no coincide exactamente con el tiempo de su propia vida. De ser así, la existencia habría de convertirse en un absurdo; él mismo en una pasión inútil (11).

Así Juan no construye un orden paralelo a la realidad; se hunde

(11) En *62/Modelo para armar* se produce una conjunción de dos temas antiguos en Cortázar: el aplazamiento y el destierro: Polanco y Calac son expulsados de Londres como antes Oliveira había sido expulsado de París. Pero esta expulsión de Polanco y Calac es sólo la manifestación más visible de un fenómeno que ataca por igual a casi todos los personajes de la novela. Obviamente, la *zona* constituye una forma de destierro con respecto a la realidad, y la *ciudad* una tercera forma de destierro con relación a uno mismo. El destierro final coincide a la vez con el desdoblamiento total: con la visión del doble que deambula extraviado en esa extraña *ciudad* de altas aceras, tranvías y verandas. El protagonista de *Rayuela,* Horacio, tenía todavía a su remoto hermano, el abogado: tenía un pasado. Aquí, cerrando el círculo de la enajenación, Juan carece totalmente de pasado, de historia, de referencias familiares. Es un ser condenado a la soledad de los *hoteles.*

en la realidad para lanzarse a una aventura cuya verdad puede pagarse con la razón. Hélène observa cómo la locura nunca es gratuita, ni tampoco un absurdo; por el contrario, debe merecerse. La locura es quizá el precio del acceso a esa realidad-otra, la de un mundo desacondicionado donde cada sonrisa será la misma y a la vez otra sonrisa diferente y donde la nada resultaría abolida por la virtud de un instinto y una imaginación aliados en el impulso creador. Todo lo demás es simulacro o provocación; en suma, juego, no pasión. Para decirlo con Hélène: «Hay algunos que se hacen los locos por pura nostalgia, por provocación; a veces, a fuerza de fingir... Pero no lo conseguirán...» (p. 141). Podrá extrañar al lector esta encendida denuncia, por parte de Hélène, de la seudolocura de Polanco y Calac, e incluso de Marrast. Pero con sus palabras Hélène no hace otra cosa que denunciar una impostura, como más adelante lo hará al irritarse ante la presencia de Celia y Austin, felices de pura simplicidad, o como Hélène diría, beatificados por la santa estupidez. En cuanto a Feuille Morte, ya se sabe: bisbis.

Para Hélène la locura no es un absurdo, como sí en cambio lo son la ceguera, la parálisis o la muerte. La locura puede ser un estado de iluminación. Tampoco la culpa pertenece a nadie. Hélène respeta a Nicole porque ésta llevará la aventura hasta el final, hasta el suicidio. Pero su conducta dibuja una de las tantas posibilidades de «armar el modelo» de Cortázar. La confesión de Hélène a Juan sobre sus relaciones con Celia, ese insólito arranque de sinceridad que pretende de algún modo abolir las máscaras de lo real, lleva a Juan a la intuición que retrospectivamente ilumina la significación de la obra: «No serviría de nada, los actos y las palabras no servirían como no habían servido jamás entre Hélène y yo, acaso solamente desde otro punto inconcebible (pero no era inconcebible, era el ascensor a alguna habitación empapelada con listas rosas o verdes, ya no me quedaba más que eso y no podía perderlo), solamente así tal vez nos alcanzaríamos de otra manera...» (p. 262), Juzgado desde esta perspectiva, Cortázar no ha hecho otra cosa que redactar uno de los alegatos más violentos de toda la literatura moderna contra los abusos de una razón prostituida (12), contra un mundo que niega la imaginación y el instinto y

(12) Hélène implica así la voluntad de resistir (o abolir) la cosificación mediante los recursos que el mismo orden cosificado de la sociedad le ofrece: una razón pragmática, una conciencia devastada, un lenguaje paralizado. El resultado de la lucha coincide naturalmente con la abolición de su ser para los otros, con su vaciamiento como persona. Simulacro del ser, Hélène *vive* sólo en el ámbito de la *ciudad* o la subconsciencia; ha operado el desdoblamiento total y existe verdaderamente sólo en cuanto transeúnte de un orden fantasmal, donde un misterioso paquete que pesa cada vez más, y cuyo cordel lacera sus dedos, deviene símbolo de una culpa e imagen de una condena, precio pagado por haberse negado a intentar la aventura de la rehumanización. Como en los grabados de Goya, también aquí Hélène es un monstruo engendrado por los sueños de la razón.

abre para toda rebeldía un porvenir incierto de nihilismo y autodestrucción.

Si la posibilidad de esa realidad-otra aguarda al fin del camino en el horizonte socialista, no es cosa que convenga analizar aquí. Como tampoco ciertos aspectos específicos de la paranoia de los tártaros, la sinceridad de Marrast o la lucidez controvertible de Nicole, etcétera. Estas notas pretenden solamente hacer asequible al lector la torturada entraña de este mundo, no evaluar la novela en toda su complejidad ni desmontar la compleja técnica empleada para su escritura. En cuanto a ésta, sin embargo, vale la pena señalar que pocas veces ha alcanzado la narrativa de lengua española un grado de solvencia similar, un dominio tan extremado de los recursos narrativos que por comparación remite a un cierto nivel de puerilidad incluso una novela tan compleja y elaborada como *La Casa Verde*. Y para concluir, cabe asentar una observación: no es ésta la única posible lectura de la obra, tal vez ni siquiera la más obvia o importante. De hecho no puede haber «modelos para interpretar» esta novela que se define, entre otras cosas, por un insobornable intento de destrucción del concepto mismo de modelo.

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