EL LIRISMO METAFISICO DE JULIO CORTAZAR [*]

Es preciso que volvamos a la modestia y al riesgo. Es preciso que el critico renuncie a juzgar con seguridad y comparta la suerte de los autores.

SARTRE: *Variaciones.*

INTRODUCCION

Todo creador de ficciones no hace sino transitar, a través de sus personajes, todos los caminos y posibilidades que puede recorrer el hombre, que es el mismo narrador, y descubrir en ellos una vida que le es propia o verosímilmente ligada a él como ser humano. El escritor parte de su inmensa perspectiva en ese sentido, del enorme aprovechamiento que hace del individuo y de las proyecciones de su ser interior sobre el campo de la literatura. La fantasía no es, muchas veces, sino la dispersión de sí mismo en esas múltiples criaturas que el creador contiene y hacia los más variados caminos que pudo haber transitado o que recorrió total o parcialmente. Aunque haya sin duda narradores en quienes lo fantástico se da simplemente como un producto gratuito de su imaginación creadora, hay otro tipo de escritores cuya fantasía tiene mucho que ver con su trasfondo vital y subjetivo, escritores que son el resumen espiritual de todos sus personajes, que, a su vez, compendian la más rica e intensa proyección de aquéllos.

A este segundo tipo de escritores pertenece, a nuestro entender, Julio Cortázar. Cortázar se nos muestra como uno de esos narradores acuciados por la existencia que ha unido lo fantástico a lo real, lo lírico a lo social, anheloso de que su literatura opere desde todos los ángulos sobre el lector, aunque en este sentido él sea el menos didáctico de los escritores. El autor de *Rayuela* quiere una influencia más profunda en el alma de sus lectores, recreándolos, o que ellos

[* El día 26 de agosto de 1914, hace sesenta años, nació Julio Cortázar, el perpetuo muchacho que alcanzaría a ser, a la vez, irónico dueño de la fama y honor de los cronopios. La publicación del presente texto de Félix Gabriel Flores en este número de agosto de *Cuadernos Hispanoamericanos* es, pues, una felicitación de cumpleaños que el autor y la Revista le envían conjuntamente, levantando un vaso de vino y nombrando a gritos la palabra guitarra. *Cuadernos Hispanoamericanos* no tardará mucho en dedicar a Cortázar todas las páginas de uno de sus volúmenes como prueba de cariño, de gratitud y de respeto por una de las poéticas más revolucionarias, insustituibles y gigantescas de este siglo. Anticipo de ese dilatado homenaje, estas páginas van en busca de Julio como una damajuana, como un abrazo, como absolutamente nada en el mundo. Hermano, feliz cumpleaños.—*R.*—].

mismos, mediante una participación activa, se recreen al influjo o impacto de su literatura, pero entendiendo esta recreación como una absorción de la totalidad humana y, por ello, como una forma de vivirse en plenitud, fiel a lo más raigal del individuo y al sentido y significación problemática que tiene. «Creo que la literatura es uno de los medios que tiene el hombre para potenciarse como tal y aspirar a sus escalones más altos» (1). Estas palabras de Cortázar no se escriben o dicen porque sí, sino que traducen una profunda fe en el hombre-lector y en la literatura como herramienta de renovación y hasta de revolución humana. Aunque, cautamente, dirá luego: «No me hago ilusiones sobre la eficacia de la literatura, pero tampoco creo que sea inútil. Los que escribieron una enciclopedia en Francia ayudaron a desatar la Revolución francesa, así como creo que la poesía de Mao Tsé-tung es parte de la revolución china. Eso no se puede olvidar» (2). Esta misma fe, potenciada seguramente, lo llevará a escribir el controvertido *Libro de Manuel*. Julio Cortázar es así, comprobadamente, un escritor preocupado por el problema ideológico y social del hombre y por el valor humano de sus personajes. Estos representan un mundo en crisis que se destruye, pero que a la vez quiere salvarse, recreándose, reencontrado consigo mismo y de allí salir hacia la verdadera luz del universo, hacia la vida qu ea esos seres se les ha escapado siempre y tras de la realidad que quieren aprehender y transformar viviéndola en profundidad y libremente. Los personajes de Cortázar, especialmente los de sus novelas *Rayuela* y *62 modelo para armar* (podrían incluirse también los del *Libro de Manuel*), tienen hambre de ser, de penetrar la realidad y de expresarse auténticamente en ella, de la manera en que lo anhela la voluntad del autor con respecto a su propia vida. Hablando de Oliveira, Cortázar dirá: «Algunos de esos puntos de vista han cambiado, pero, en ese momento, en la década del 50 al 60, esa era también mi encrucijada. La idea de *Rayuela* es una especie de petición de autenticidad total del hombre» (3). A propósito de lo cual había afirmado antes a Luis Harss: «La tentativa de encontrar un centro era y sigue siendo un problema personal mío» (4). A partir de esa toma de conciencia, lúcida o todavía nebulosa, la lucha para ubicarse dentro de la realidad social será una constante de los personajes cortazarianos para ser ellos mismos y alcanzar la profunda verdad apetecida.

En consecuencia, si bien Cortázar ha arrancado en sus cuentos de

---

(1) *Cosas de escritores*, por Ernesto González Bermejo (Montevideo), p. 130.
(2) *Julio Cortázar*, por Alberto Carbone, en «Crisis», junio de 1970, p. 10.
(3) *Cosas de escritores*, de E. G. B., ya citado, pp. 99 y 100.
(4) *Los nuestros*, de Luis Harss, p. 268.

lo fantástico, ha ido luego cada vez más hacia una representación de la existencia, con hambre de lo humano, con sed del prójimo, a quien irá descubriendo desde su experiencia en París, para acceder a la *realidad otra* y al mismo tiempo alcanzar con ese conocimiento la comprensión de la situación social del hombre de nuestro tiempo. «Quisiera escribir de manera tal que la narración estuviera llena de vida en su sentido más profundo, llena de acción y de sentido...», dice Cortázar, agregando en seguida: «cada vez me se más conectado con otros elementos del mundo, cada vez soy menos egoísta y advierto mejor las continuas interacciones de mí hacia otras cosas o seres y de otros hacia mí» (5).

En el itinerario que lleva cumplido el autor de *Rayuela*, no sólo como escritor, sino también como individuo, después de 1960, la dualidad creador-hombre se va resolviendo en una unidad cada vez más sólida y tal vez definitiva. Tanto es así que Cortázar se constituye por ello para muchos en una de esas expectativas que asume u origina la literatura cuando las personas ven en ésta a una empresa no solamente artística, sino social de su tiempo. Hasta dónde pueda concretarse favorable y positivamente esa esperanza, lo dirán tan sólo los años. De este modo, él ha encarnado juntamente con otros grandes escritores del continente esa nueva actitud del intelectual latinoamericano y la ha colocado en un plano de discusión mundial. Ya en París, en abril de 1970, se trató esa situación en una mesa redonda de artistas de América Latina, y la repercusión de tal hecho fue amplia y publicadas luego algunas de esas exposiciones, difundiéndose en nuestro país la particular disertación sobre el tema que estuvo a cargo del autor de *Rayuela*. Pocos como él se han cuestionado tan lúcidamente el problema de la responsabilidad social del escritor y de su militancia ideológica, así como el concepto de intelectual revolucionario. Todas estas consideraciones que hacemos no contienen un juicio de valor con respecto a Cortázar, sino que intentan un examen objetivo de su situación y de su carácter de escritor. Su obra está ahí y sus actitudes ideológicas también permanecen a la vista para ser analizadas y estudiadas a fondo. Es necesario descartar de entrada los juicios apriorísticos y tendenciosos tanto de uno como de otro bando: de aquellos que están por la revolución de nuestro tiempo —para señalar dos frentes tajantes—, como de aquellos que se manifiestan contra la misma; de quienes quieren una literatura socialmente comprometida y de quienes ven en ella solamente un campo de creación pura.

---

(5) *Los nuestros*, ya citado, p. 289.

De tal manera no se le puede disminuir ni tampoco engrandecer a Cortázar ni situarlo más allá de las calidades de su obra y de los merecimientos de su actitud social y humana. Con todo, conviene advertir que un escritor que abandona el esteticismo y la torre de marfil, con su esclerosada fórmula del arte por el arte, asume un riesgo y una responsabilidad que no enfrentan los que prefieren mantenerse en la otra primera y cómoda situación. Aunque sea desde París —y no hay que olvidar que hoy el mundo es cada vez más pequeño—, Cortázar ha jugado su prestigio y las posibilidades más amplias de su obra, entregándose a una actividad que puede incidir negativamente en su público y a la vez lastrar o limitar artísticamente su producción literaria o al menos restarle un tiempo de dedicación tan importante para sus proyecciones y desarrollos últimos.

I. HACIA LA LIBERACION

Si se considera que las síntesis pueden ser indispensables para la comprensión y evaluación de un escritor y de su obra, a propósito de Julio Cortázar sería de importancia esforzar esta voluntad de resumen mediante una expresión que tal vez nos brinde una aproximación al gran narrador: Cortázar puede ser visto como una línea de creación entre Occidente y América Latina tendida por medio de un caudaloso lirismo metafísico, con una clara voluntad social que está dirigida a lograr su ubicación personal con respecto a los más acuciantes problemas que atañen al continente y al mundo. Todos sus libros, desde *Bestiario* en adelante, apuntan a revelar de una o de otra forma, en una apasionada progresión, la *realidad otra* donde los seres humanos nos hallamos inmersos. Se trata, en el fondo, de un vasto impulso lírico y metafísico que procura aprehender, dentro de la literatura, las cambiantes y huidizas aguas de la existencia, de acceder al ser y asimilarlo en toda su plenitud, de penetrar en lo otro y de relevar el mundo por medio de la palabra poética. Este impulso, que más bien brota de lo irracional y se vuelve cada vez más una clara conciencia de su dirección y de su sentido, busca penetrar en la realidad por los más variados medios: desde sus cuentos, desde sus novelas principalmente, desde sus libros —que llamaremos complementarios— de notas, reflexiones y relatos, como *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Ultimo Round*, y también desde sus poemas (6). En la que consideramos su última y más importante etapa literaria, la que comienza o adquiere plenitud con *Rayuela*, Cortázar insiste

(6) *Pameos y Meopas* (poemas), por Julio Cortázar (Ocnos, 1971).

en hacer conocer sus poemas, y gran parte de *Ultimo Round* está ocupada por ellos. Eso hace pensar que es muy viva su preocupación por manifestarse como poeta y ser tenido en cuenta como tal. «Yo soy un viejo poeta» —dice Cortázar en «Poesía permutante»— (7). Es decir que nuestro autor se considera verdaderamente un poeta y que quiere ser reconocido en ese sentido, y él mismo alude a esa condición en la nota de *Ultimo Round* titulada «Cristal con una rosa adentro», y más precisamente todavía en «La muñeca rota» (8), del mismo libro, donde esboza una teoría literaria del método que él no llama de la inspiración poética (tal vez porque se trata de un concepto muy desvalorizado), pero que tiene mucho que ver con ella, en cuanto se refiere su forma de crear como un abandono al impulso inicial —aunque en esas mismas páginas cite la frase de Gide opuesta a esa manera de escribir— («no aprovechar el impulso adquirido») y llevando aquél hasta sus últimas consecuencias; de tal modo que sus personajes quedaban en libertad para formarse, determinarse y proyectar hasta el final sus propias vidas, ajenas a la voluntad o a la conciencia intelectual del autor, que no sabía nunca bien hacia dónde iban a ir esas criaturas de su invención ni cuál era el futuro que ellas mismas se deparaban. «¿Acaso conocía yo lo que iba a ocurrir después que Marrast enviara el anónimo a los Neuróticos Anónimos?» —se pregunta Cortázar—; y agrega en seguida: «... ignoraba que Nicole se entregaría a Austin cien páginas después...». Y a propósito de una frase de Merleau Ponty que lo confirma en su método de narración imprevisible, anota: «... yo seguía escribiendo un libro del que no sabía casi nada». Cortázar aparece llevado por su impulso creador, por su interior demonio; por eso que podemos considerar su lirismo metafísico, lo que puede verse como la condición más honda y más densa del verdadero poeta, del gran poeta, si se quiere. Su mundo de invención no es un mundo gratuito, pero está dado a partir de su propio arranque interior, oscuramente, por debajo de su razón y de su inteligencia. Cortázar podrá habitualmente buscar argumentos, planear una labor literaria, hacer observaciones de todo tipo conducentes a una narración determinada, bosquejando personajes, etc., pero la fuerza que pondrá todo aquel andamiaje en movimiento, anticipándose a su conciencia y dejándola atrás, es el azar, lo imprevisible, su profunda introversión, el impulso más bien irracional que lo lleva a escribir en cada momento. Precisamente todo lo contrario de aquellos de quienes el mismo Cortázar dice: «Hay escritores que proyectan

(7) *Ultimo Round*, p. 68.
(8) *Ibid.*, p. 104.

escribir un libro y se lo cuentan a usted en detalle, en un café: todo ya está visto, todo planeado; cuando lo escriben, generalmente, no es un gran libro» (9).

En el artículo «Del cuento breve», Cortázar escribe: «... cierta gama de cuentos nace de un estado de trance anormal para los cánones de la normalidad al uso, y que el autor los escribe mientras está en lo que los franceses llaman un "état second"» (10). Y en la entrevista a E. G. B., ya citada en este trabajo, Cortázar le dice: «Por un lado a mí suelen dárseme concatenaciones instantáneas, vertiginosas, entre cosas heterogéneas que entran en el campo de mis sentidos, y esto ocurre siempre en momentos de *distracción*. Le digo, un estado que creo que la psicología nunca estudió lo suficiente y que, sin embargo, parece mostrar una insatisfacción frente a la realidad circundante, una especie de apertura repentina hacia otra cosa» (11). Antes, en la entrevista con Luis Harss del libro aquí referido, remitiéndose a *Bestiario*, su autor había dicho: «Eran atisbos, dimensiones, ingresos a posibilidades que me aterraban o me fascinaban, y que tenía que tratar de agotar mediante la escritura del cuento». «Muchos fueron escritos de un solo impulso, en una especie de arrebato casi sobrenatural» (12).

Pero concluyendo con nuestra referencia al tema de los poemas, diremos que, curiosamente, es en ellos donde Cortázar se muestra más cerebral y racionalista, o más frío si se quiere. De él puede decirse lo que él mismo escribe a propósito de Poe en la nota arriba citada: «Paradojalmente reservaba la frialdad mental para la poesía.» Ello proviene, en el caso de Cortázar, de que posiblemente para éste la vía poética se abre con menos generosidad y naturalidad que el camino narrativo. A la ficción se entrega más fluidamente, con mayor espontaneidad, siguiendo la expansión de su vertiente interior que se aprovecha mejor de los más amplios recursos de la narración y que se adecua más favorablemente a su rico lirismo (recuérdense las primeras, como tantas otras, páginas de *Rayuela*, de una notable belleza poética, como así muchos de sus cuentos), cosa que no ocurre en su poesía. De esa forma Cortázar aparece mucho más narrador que poeta; o no llega como tal a la cima que alcanza en el otro caso. Por eso, sus novelas especialmente, recogen todas sus vivencias y conservan, a través da sus personajes, cierto cordón umbilical que lo une con la Argentina, o más precisamente con Buenos Aires. Sus via-

(9) *Cosas de escritores* (E. G. B.), ya citado, p. 130.
(10) *Último Round*, p. 38.
(11) *Cosas de escritores*, pp. 104 y 105.
(12) *Los nuestros* (L. H.), pp. 270 y 271.

jes por el mundo, su condición de traductor de la UNESCO están presentes, diversificados y fluidos en la vida de sus personajes y en el ambiente que los rodea y envuelve; de tal modo que el universo de aquéllos es el propio mundo de Cortázar. Y los momentos más logrados son esos en los que su lirismo se extrema y penetra emocionalmente en los «ríos metafísicos» u oníricos o eróticos, que son las fuentes fundamentales de su impulso creador, prevaleciendo siempre los primeros torrentes porque son los de mayor riqueza, autenticidad y significación simbólica. Y aquí cabría formular una conjetura acerca de la obsesión erótica que parece evidenciar Cortázar en sus últimos libros. Podríamos ver, por ejemplo, las páginas tituladas «Que sepa abrir la puerta para ir a jugar» (13), donde despliega toda una teoría acerca de lo erótico como uno de los fines o metas de la liberación individual y modelo para alcanzar la gran expresión literaria de que América Latina carece o carecía hasta hace un tiempo. Este impulso hacia lo erótico-sexual se extrema casi hasta lo que algunos podrían considerar «pornográfico» en el *Libro de Manuel*. Atando cabos, no sería antojadizo ver en Cortázar a un ex reprimido sexual que a todos los vientos proclama su libertación. No es aventurado imaginar al adolescente o joven de la provincia de Buenos Aires de 1930, amarrado a ciertos tabúes, normas o prejuicios de la época, trasladado luego a un ambiente todavía más estrecho, como el de Mendoza, unido todo ello a su delicada sensibilidad de poeta y a su timidez, que él declara («siendo yo un hombre por naturaleza solitario, tímido y muy metido en sí mismo —características argentinas, por lo menos de mi generación—) (14) y a su condición de cronopio, que es una prueba en sí misma, porque los cronopios se revelan como criaturas temerosas y, por ende, reprimidos sexuales que quieren jugar y regocijarse para conseguir su liberación de las ataduras e inhibiciones que la sociedad les ha impuesto. Consecuentemente, podemos ver en Cortázar a un reprimido sexual que, afincado más tarde en París, ciudad de todas las libertades, quiere liberar su libido; lo que irá logrando poco a poco, puesto que tiene como limitación legal las ataduras de su matrimonio, las que cortará más tarde (se casó en 1951 —?— y se divorció alrededor de 1969). Ese afán de liberación que tiende hacia la plenitud y que, al parecer, se va haciendo total en la vida de Cortázar, se trasladará lógicamente a su obra; porque se trata de un impulso y de una tendencia profunda, puesto que su existencia no deja de ser un constante romper amarras, cuyo punto inicial es el rom-

(13) *Último Round*, p. 141.
(14) Reportaje de Hugo Guerrero Marthineitz en «Siete Días», 30-4-1973.

pimiento físico con Buenos Aires, aunque años después retorne a la gran ciudad como se vuelve a una amante desdeñada y de nuevo querida. Lo cual tiene su indudable correlación en la literatura: va rompiendo con los modelos, se va alejando «felizmente» de Borges, con quien no ha roto definitivamente sin embargo, y ello continúa significando un lastre para su voluntad de lograr una plena actitud revolucionaria como escritor, en cuanto Borges no es sólo una importante forma de escribir, sino indisolublemente una manera de pensar y de ubicarse políticamente ante el mundo y, de modo especial, ante su país. Más aún: a veces Borges parece ser una suerte de obsesión cortazariana (acaso el otro yo de su juventud, porque no son pocas las ocasiones en que se ve pasar su fantasma cuando nuestro cronopio hace reflexiones sobre la literatura argentina o acerca de este país, lo que, con alguna razón, puede parecer inevitable). De esta manera, Cortázar se va distanciando de su primer estilo, de su modo de ver y de encarar la literatura como vía de escape y además como objeto puro de arte, para buscar la literatura-vida, la creación original, donde el vigoroso sopio existencial haga sentir su presencia y su fuerza, como lo hemos señalado anteriormente, la *realidad otra*, la palpitación intensa del ser, el mecanismo dinámico, interior, de la existencia, procurando desarmarla y armarla otra vez, de manera fluyente y activa, que es, posiblemente, el verdadero y justo sentido de *62 modelo para armar*. Y con esa actitud, comienza también su lucha con el lenguaje, la búsqueda de una forma propia para revelar el mundo que lo obsede, más allá de un lenguaje literario convencional que traiciona lo que el hombre quiere decir. Hay que romper las barreras que los vocablos tienden entre los seres humanos, entre éstos y la realidad. Cortázar dice: «Hay una paradoja terrible en que el escritor, hombre de palabras, luche contra las palabras. Tiene algo de suicidio. Sin embargo, yo no me alzo contra el lenguaje en su totalidad y en su esencia. Me revelo contra un cierto uso, un determinado lenguaje que me parece falso, bastardeado, aplicado a fines innobles. Un poco, si se quiere, lo que se dijo en su día —y equivocadamente, al fin y al cabo— contra los sofistas» (15). Esa lucha del escritor mano a mano con su herramienta laboral y vital lo lleva a dar vuelta al idioma, a volver las palabras del otro lado, como a guantes usados, viejos, inservibles a veces y crear otro nuevo, más verdadero, más capaz de aprehender la realidad honda y de revelar la verdadera vida de las personas. De este modo, Cortázar le anunciaba a Luis Harss, en 1966, un posible libro nuevo diciéndole a su respecto: «En *Rayuela*, en cam-

(15) *Los nuestros*, p. 286.

bio, abundan los puentes. En ese sentido es un libro híbrido, un primer ataque. Si llego a escribir ese otro libro, será positivo en el sentido de que, terminado ese ataque al lenguaje convencional que es en el fondo *Rayuela*, trataré de crear mi propio lenguaje. En eso estoy trabajando, y no es cosa fácil» (16). (Tal vez se refería a *62' modelo para armar*). Y a E. González Bermejo, en el libro ya citado, le dirá: «El lenguaje que cuenta para mí es el que abre ventanas en la realidad; una permanente apertura de huecos en la pared del hombre, que nos separa de nosotros mismos y de los demás» (17).

A partir de esta posición, la actitud de Cortázar ante la vida y la literatura se vuelve completamente crítica: crítica de la existencia, crítica del régimen liberal burgués, crítica de la realidad pragmática (18), crítica de la literatura. Cortázar se coloca de espaldas a lo puramente intelectual y a lo estético por sí mismo, para situarse como un hombre vivo y apasionado ante su tiempo y el arte, ansioso de ser testigo y actor de su época. Su carta al poeta Roberto Fernández Retamar, publicada primeramente en La Habana y reproducida más tarde en *Ultimo Round* (19), es sobradamente elocuente en este sentido y provee de una larga fundamentación acerca de su nueva actitud literaria y de su entero anhelo de liberación. Ella da cuenta, primero, de su evolución como escritor y como hombre y de cómo, a partir de la revolución cubana, cobra conciencia de sí mismo en cuanto ser ideológico, en cuanto persona que debe incluirse en el proceso de liberación de América latina, proclamando su fe en el socialismo como única vía para la liberación del hombre en la tierra y para su manifestación plena como tal. Antes, dirá en la citada carta: «sigo residiendo en un país europeo que elegí sin otro motivo que mi soberana voluntad de vivir y escribir en la forma que me parecía más plena y satisfactoria. Hechos concretos me han movido en los últimos cinco años a reanudar un contacto personal con Latinoamérica, y ese contacto se ha hecho por Cuba y desde Cuba; pero la importancia que tiene para mí ese contacto no se deriva de mi condición de intelectual latinoamericano; al contrario, me apresuro a decirte que nace de una perspectiva mucho más europea que latinoamericana, y más ética que intelectual». Párrafos más adelante, Cortázar agrega: «A veces me pregunto qué hubiera sido de mi obra de haber quedado en la Argentina; sé que hubiera seguido escribiendo, porque no sirvo para

(16) *Los nuestros*, p. 288.
(17) *Cosas de escritores*, p. 131.
(18) Véase *J. C. o la crítica la razón pragmática*, por Juan Carlos Curutchet (Editora Nacional, Madrid).
(19) *Ultimo Round*, p. 199.

otra cosa; pero, a juzgar por lo que llevaba hecho hasta el momento de marcharme de mi país, me inclino a suponer que habría seguido la concurrida vía del escapismo intelectual, que era la mía hasta entonces y sigue siendo la de muchos intelectuales argentinos de mi generación y mis gustos. Si tuviera que enumerar las causas por las que me alegro de haber salido de mi país (y quede bien claro que no hablo por mí solamente, y de ninguna manera a título de parangón), creo que la principal sería el haber seguido desde Europa, con una visión desnacionalizada, la revolución cubana». Después Cortázar precisará aún más su pensamiento diciéndole al destinatario de su carta: «El triunfo de la revolución cubana, los primeros años de gobierno, no fueron ya una mera satisfacción histórica o política; de pronto sentí otra cosa, una encarnación de la causa del hombre como por fin había llegado a concebirla y desearla. Comprendí que el socialismo, que hasta entonces me había parecido una corriente histórica aceptable e incluso necesaria, era la única corriente de los tiempos modernos que se basaba en el hecho humano esencial, en el *ethos* elemental, como ignorado por las sociedades en que me tocaba vivir» (20).

El testimonio que nos proporciona Cortázar es sumamente interesante por provenir de un escritor burgués (de sí mismo dice: «Vida porteña solitaria e independiente; convencido de ser un solterón irreductible, amigo de muy poca gente, melómano, lector a jornada completa, enamorado del cine, burguesito ciego a todo lo que pasaba más allá de la esfera de lo estético. Traductor público nacional. Gran oficio para una vida como la mía entonces, egoístamente solitaria e independiente») (21), de extracción liberal, sin formación política, como él mismo lo ha reiterado, que hasta su arribo a París se había sentido tan distanciado de su prójimo y de «la realidad latinoamericana de la que tan alejado me había sentido en el terreno personal» (22). Conviene aquí examinar o advertir objetivamente esta situación para que ningún concepto tendencioso deforme nuestra imagen de un caso tan particular como el de Cortázar. Nunca más necesaria que entonces se hace la actitud crítica objetiva para comprender no sólo el cambio ideológico que se opera en un hombre como el autor de *Rayuela*, sino para estimar también en cuanto ella significa para nuestra literatura y la literatura latinoamericana, la evolución de la obra de este escritor. Son precisamente estos testimonios de nuestro tiempo los que nos permitirán una interpretación y valoración más ecuánime de las letras argentinas y castellanas por extensión. Las acti-

(20) *Ultimo Round*, p. 207.
(21) *Cortázar París Cortázar*, en «Siete Días», 1969.
(22) *Ultimo Round*, p. 209.

tudes apasionadas, tanto para adherir como para rechazar, sólo sirven al fin, bien lo sabemos, para aumentar la confusión, y no para acceder con lucidez al enfoque serio y cada vez más profundo que nuestra literatura necesita y reclama en una época de tan caóticas como controvertibles disposiciones.

II. «RAYUELA» Y EL PROBLEMA DEL SER

Por encima de toda otra consideración intelectual, *Rayuela* puede ser vista como la gran aventura literaria latinoamericana de este tiempo; lo cual no implica un juicio valorativo, en el sentido de significar que sea ella la mejor novela escrita en América Latina, sino que creemos que es la gran búsqueda, el gran riesgo de lanzarse a una cosa nueva, a una empresa distinta dentro de nuestra novelística, a una experiencia muy personal cuyos resultados concretos no podían conocerse de inmediato, sino más bien después, luego de apreciarse las reacciones y consideraciones del público al cual iba dirigida. De allí el concepto de aventura. Con *Rayuela*, Cortázar se interna no en una tierra casi virgen entre nosotros, pero sí en una selva de donde no sabe él mismo cómo va a salir. Se abandona a sus profundos impulsos interiores, sin conocer bien racionalmente lo que va a surgir de ese experimento; «por otra parte —dice—, son tan pocas las cosas que he hecho conscientemente en esta vida...» (23). En *Rayuela*, Cortázar escribe:

> *Morelliana.* ¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma; entonces entra en juego el ritmo, yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él, y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa literaria u otra. Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere *decirse)* tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el *swing*, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y al que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro. Ese balanceo, ese *swing* en el que se va informando la materia confusa, es para mí la única certidumbre de su necesidad, porque apenas cesa comprendo que no tengo ya nada que decir. Y también es la única recompensa de mi trabajo: sentir que lo que he escrito es como un lomo de gato bajo la caricia, con chispas y un arquearse cadencioso. Así por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro

(23) *Cosas de escritores*, p. 111.

—sea lo que sea—. Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylón (24).

Rayuela abre nuevas puertas a la narrativa y al pensamiento existencial dentro de la creación y condensa la más fuerte y lograda expresión del lirismo metafísico de Cortázar. A partir de esta novela, y también de algunos cuentos anteriores a ella, como la mayor parte de los de *Las armas secretas*, Cortázar se afirma y hasta extrema en el hecho de que hay una existencia cuyo sentido y fluidez se nos escapan, que supera nuestra percepción racional, que no es todo lo que queremos decir o lo que alcanzamos a expresar con nuestro precario lenguaje, sino que es ella misma, cambiante, contradictoria, desbordante, que sobrepasa siempre a nuestra lógica, a la palabra y a las formas literarias que se le aproximan; pero que son la palabra y la expresión literaria los únicos medios con que contamos para aprehenderla y revelarla. Lo que se plantea entonces es un verdadero problema existencial, un problema del ser en la realidad y de cómo manifestarlos debida y totalmente, en el terreno artístico.

Desde el punto inicial que nos brinda esa conciencia y este enfrentamiento crítico con la existencia, que además involucra todo el pensamiento filosófico y pragmático de Occidente, la literatura cortazariana se vuelve una búsqueda cada vez más ansiosa, más vital, más humana de la forma adecuada a esa actitud indagatoria y a la aprehensión subjetiva de la realidad cuestionada, porque la existencia es tal en sí misma que no bastan la conciencia lúcida ni la especulación racional para abarcarla y contenerla en los estrechos límites de la palabra verbal o escrita. Y esa búsqueda concluye en una verdadera lucha del ser consigo mismo, del verdadero escritor con el hombre, para verse con entera claridad y para verterse o expresarse también con toda claridad. Pero el resultado es siempre precario o provisorio, porque ni el ser ni la realidad se dejan aprehender en toda su fluencia vital ni la palabra tiene todavía el poder ni la flexibilidad suficiente para abarcar y contener a aquéllos. Ese conflicto o inadecuación dialéctica sostienen la experiencia cortazariana y son el eje sobre el cual ésta se desenvuelve y que se resolverá finalmente en una inquisición casi demencial, psicopática, del ser y del verdadero sentido de la vida, y en la exploración de una forma literaria capaz de revelarla con exactitud. Es, por lo tanto, el suyo, como él mismo lo dice, un problema metafísico: el qué soy, el qué somos, el qué son la realidad y la existencia

(24) *Rayuela* (Sudamericana, 6.ª ed., 1967), p. 458.

y cuál el sentido último del mundo y de todos nosotros. Este es el gran cuestionamiento que se hace el escritor y el hombre, y con él mismo el problema para encontrar las fórmulas literarias o artísticas adecuadas que puedan contener las soluciones de pensamiento y de lenguaje que esos conflictos exigen. Cortázar se plantea a sí mismo como problema, intentando dar un salto hacia su conciencia profunda, hacia el otro lado de sí mismo, en una actitud que puede calificarse de agónica. Es así el ser problematizado, el ser cuestionado en su realidad conflictiva y en su existencia, que no encuentra entre él y el mundo exterior, entre él y la vida, un adecuado ajuste, una apaciguadora armonía. Hay algo que sobra o hay algo que falta, fluida y alternativamente; algo que desborda tanto de él como ser, como de la existencia y que no permite que ésta se acomode con su reflexión y su implacable conciencia intelectual: El conflicto es de fondo y no de forma; el conflicto tal vez sea insoluble, porque está en su misma raíz humana, en su conformación psíquica, en su todo orgánico, entre aquello que se agita en su más impenetrable hondura y la realidad exterior construida por los hombres; está en Cortázar como individuo y en el hombre que vital y espiritualmente se le asemeja. El problema reside en ser Cortázar tal como Cortázar es, en la forma que la realidad y la existencia son absorbidas por Cortázar. Dijimos que el conflicto es de fondo, porque el mismo se plantea entre el universo interior cortazariano y el mundo externo, las resonancias y motivaciones de éste sobre su mundo interior producen una serie de atracciones y de rechazos subjetivos o emocionales que no pueden ser neutralizados, absorbidos u ordenados por vía racional; la aprehensión o el tamiz intelectual no guarda una condigna armonía con aquéllos. Son dos criaturas distintas que coexisten en el mismo ser; son dos realidades diferentes que se yuxtaponen y superponen: la realidad común a todos, superficial, lineal, digamos, y la *realidad otra* que Cortázar intuye y capta, la profunda absorción donde la existencia se manifiesta dialécticamente o en sus dos aspectos o caras opuestos: la luz y la sombra a la vez, el sí y el no contrapuestos, el ser y el no ser, el todo y la nada, lo absoluto y su negación, confluyendo hacia un mismo vértice, manteniendo una relación recíproca y encontrada. Es el gran problema existencial planteado en el mismo escritor y trasvasado a su obra. En ese sentido, Cortázar es un creador existencialista, abrumado por su propio problema metafísico («no renuncio... a mi empecinada búsqueda ontológica») (25) que quiere trasladar y vivenciar en su terreno novelístico o en sus cuentos, en menor escala. El lo dice

(25) *Último Round*, p. 217.

en su referida carta a Fernández Retamar, que conviene releer para confirmar todas estas deducciones, además de estar ínsitas en *Rayuela:* «No estaba tan borracho como para no sentir que había hecho pedazos su casa, que dentro de él nada estaba en su sitio, pero que al mismo tiempo —era cierto, era maravillosamente cierto—, en el suelo o el techo, debajo de la cama o flotando en una palangana había estrellas o pedazos de eternidad, poemas como soles y enormes caras de mujeres y de gatos donde ardía la furia de sus especies, en la mezcla de basura y placas de jade de su lengua, donde las palabras se trenzaban noche y día en furiosas batallas de hormigas contra escolopendras; la blasfemia coexistía con la pura mención de las esencias; la clara imagen con el peor lunfardo. El desorden triunfaba y corría por los cuartos con el pelo colgando en mechones astrosos, los ojos de vidrio, las manos llenas de barajas que no casaban, mensajes donde faltaban las firmas y los encabezamientos, y sobre las mesas se enfriaban platos de sopa; el suelo estaba lleno de pantalones tirados, de manzanas podridas, de vendas manchadas. Y todo eso de golpe crecía y era una música atroz, era más que el silencio afelpado de las casas en orden de sus parientes intachables, en mitad de la confusión donde el pasado era incapaz de encontrar un botón de camisa y el presente se afeitaba con pedazos de vidrio a falta de una navaja enterrada en alguna maceta; en mitad de un tiempo que se abría como una veleta a cualquier viento, un hombre respiraba hasta no poder más, se sentía vivir hasta el delirio en el acto mismo de contemplar la confusión que lo rodeaba y preguntarse si algo de eso tenía sentido. Todo desorden se justificaba si tendía a salir de sí mismo; por la locura se podía acaso llegar a una razón que no fuera esa razón, cuya falencia es la locura» (26). Páginas más adelante: «Hay ríos metafísicos, ella (la Maga) los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos; ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente; ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina. No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga. Ese desorden que es su orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y el alma que le abre de par en par las verdaderas puertas. Su vida no es desorden más que para mí, enterrado en prejuicios que desprecio y respeto al mismo tiempo. Yo, condenado a ser absuelto irreme-

(26) *Rayuela*, pp. 93 y 94.

diablemente por la Maga que me juzga sin saberlo. ¡Ah!, déjame entrar, déjame ver algún día como ven tus ojos» (27).

Cortázar actualiza dramáticamente el sentido de la rebelión romántica contra la realidad y el orden social establecido, profundizándola y llevándola hasta sus últimas consecuencias, con un concepto totalizador, luego de haber asimilado la gran rebelión surrealista. Todos los personajes de sus novelas, desde *Rayuela* en adelante —y de especial manera el paradigmático Horacio Oliveira— estarán de más en más y de una u otra forma en contra de la realidad convencional y la razón pragmática, contra un concepto de la realidad impuesta por un régimen de vida dependiente de un orden político y social originado coercitivamente, como se entiende en el *Libro de Manuel*. Lo que ellos anhelan es otra realidad o la aprehensión y adecuamiento de la vida a la *realidad otra* y a un mundo donde la existencia tenga otro curso y otras respuestas. Cortázar es, de ese modo, un romántico decantado y un idealista práctico que se adecua a los tiempos que corren, para desembocar, como escritor, en la rebelde expresión de su lirismo metafísico, y como hombre, en su franca adhesión al socialismo. De tal suerte, su locura y su insumisión de cronopio son una rebelión abierta contra la «Gran Costumbre» y el convencionalismo en todos los órdenes, contra la inautenticidad, lo falso, lo superficial razonante, como forma y método de vida, en su manifiesta adhesión.

Escuchemos un instante a los personajes de *Rayuela* (28):

> —No nos ha ido tan mal —dijo Ronald.
>
> —¿Qué punto de comparación tenés para creer que nos ha ido bien? —dice Horacio—. ¿Por qué hemos tenido que inventar el Edén, vivir sumidos en la nostalgia del paraíso perdido, fabricar utopías, proponernos un futuro? Si una lombriz pudiera pensar, pensaría que no le ha ido tan mal. El hombre se agarra de la ciencia como de eso que llaman un áncora de salvación y que jamás he sabido bien lo que es. La razón segrega a través del lenguaje una arquitectura satisfactoria, como la preciosa, rítmica composición de los cuadros renacentistas, y nos planta en el centro. A pesar de toda su curiosidad y su insatisfacción, la ciencia, es decir, la razón, empieza por tranquilizarnos. «Estás aquí, en esta pieza, con tus amigos, frente a esa lámpara. No te asustes, todo va muy bien. Ahora veamos: ¿Cuál será la naturaleza de ese fenómeno luminoso? ¿Te has enterado de lo que es el uranio enriquecido? ¿Te gustan los isótopos, sabías que ya trasmutamos el plomo en oro?» Todo muy incitante, muy vertiginoso, pero siempre a partir del sillón donde estamos cómodamente sentados.

(27) *Rayuela*, p. 116.
(28) *Ibid.*, pp. 194 y 195.

—Yo estoy en el suelo —dijo Ronald—, y nada cómodo para decirte la verdad. Escuchá, Horacio: negar esta realidad no tiene sentido. Está aquí, la estamos compartiendo. La noche transcurre para los dos, afuera está lloviendo para los dos. Qué sé yo lo que es la noche, el tiempo y la lluvia, pero están ahí y fuera de mí; son cosas que me pasan, no hay nada que hacerle.

—Pero claro —dijo Oliveira—. Nadie lo niega, che. Lo que no entendemos es por qué eso tiene que suceder así, por qué nosotros estamos aquí y afuera está lloviendo. Lo absurdo no son las cosas, lo absurdo es que las cosas estén ahí y las sintamos como absurdas. A mí se me escapa la relación que hay entre yo y esto que me está pasando en este momento. No te niego que me esté pasando. Vaya si me pasa. Y esto es lo absurdo.

—No está muy claro —dijo Etienne.

—No puede estar claro; si lo estuviera, sería falso; sería científicamente verdadero quizá, pero falso como absoluto. La claridad es una exigencia intelectual y nada más. Ojalá pudiéramos saber claro, entender claro al margen de la ciencia y la razón. Y cuando digo «ojalá», andá a saber si no estoy diciendo una idiotez. Probablemente la única áncora de salvación sea la ciencia, el uranio doscientos treinta y cinco, esas cosas. Pero además hay que vivir.

—Sí —dijo la Maga, sirviendo café—. Además hay que vivir.

—Comprendé, Ronald —dijo Oliveira, apretándole una rodilla—. Vos sos mucho más que tu inteligencia, es sabido. Esta noche, por ejemplo, esto que nos está pasando ahora, aquí, es como uno de esos cuadros de Rembrandt donde apenas brilla un poco de luz en un rincón, y no es una luz física, no es eso que tranquilamente llamás y situás como lámpara, con sus vatios y sus bujías. Lo absurdo es creer que podemos aprehender la totalidad de lo que nos constituye en este momento, o en cualquier momento, e intuirlo como algo coherente, algo aceptable si querés. Cada vez que entramos en una crisis es el absurdo total; comprendé que la dialéctica sólo puede ordenar los armarios en los momentos de calma. Sabés muy bien que en el punto culminante de una crisis procedemos siempre por impulso, al revés de lo previsible, haciendo la barbaridad más inesperada. Y en ese momento precisamente se podía decir que había como una saturación de realidad, ¿no te parece? La realidad se precipita, se muestra con toda su fuerza, y justamente entonces nuestra única manera de enfrentarla consiste en renunciar a la dialéctica, es la hora en que le pegamos un tiro a un tipo, que saltamos por la borda, que nos tomamos un tubo de gardenal como Guy, que le soltamos la cadena al perro, piedra libre para cualquier cosa. La razón sólo nos sirve para disecar la realidad en calma o analizar sus futuras tormentas, nunca para resolver una crisis instantánea. Pero esas crisis son como mostraciones metafísicas, che; un estado que quizá, si no hubiéramos agarrado por la vía de la razón, sería el estado natural y corriente del pitecántropo erecto.

—Está muy caliente, tené cuidado —dijo la Maga.

—Y esas crisis que la mayoría de la gente considera como

escandalosas, como absurdas, yo personalmente tengo la impresión de que sirven para mostrar el verdadero absurdo, el de un mundo ordenado y en calma, con una pieza donde diversos tipos toman café a las dos de la mañana, sin que realmente nada de eso tenga el menor sentido como no sea el hedónico, lo bien que estamos al lado de esta estufita que tira tan meritoriamente. Los milagros nunca me han parecido absurdos; lo absurdo es lo que los precede y los sigue.

Después Ronald dirá a Oliveira: «Hace rato que mucha gente sospecha que la vida y los seres vivientes son dos cosas aparte. La vida se vive a sí misma, nos guste o no.» Y el protagonista de *Rayuela* asegurará luego: «El absurdo es que nos parezca un absurdo —dijo sibilinamente Oliveira—. El absurdo es que salgás por la mañana a la puerta y encuentres la botella de leche en el umbral y te quedes tan tranquilo, porque ayer te pasó lo mismo y mañana te volverá a pasar. Es ese estancamiento, ese así sea, esa sospechosa carencia de excepciones. Yo no sé, che; habría que intentar otro camino» (29).

Todo el gran problema existencial y el cuestionamiento de la razón y de la lógica allí expuestos, principalmente por Horacio Oliveira, es planteado por Cortázar a través de una esencialidad ontológica que absorbe en sí mismo el ingenio unido a una dialéctica vital y el absurdo como fuerzas o elementos inmersos en la realidad de los hombres a la vez que asimila todo el ser, su caudalosa fluencia interior y sus vivencias. Por ese camino, al mismo tiempo que revelarse artísticamente, que revelar su mundo de creación, Cortázar plantea su rebelión contra la razón y sus soportes lógicos y, por consiguiente, contra un ordenamiento social y una legalidad, asentados sobre aquéllos; pero a la vez Cortázar libera su ser, que es él cada vez más plenamente o está más cerca de la plenitud deseada. Es todo ello como estar bordeando el abismo trémulo de la vida, mirando hacia su vértigo y retirándose para tomar fuerzas, recobrarse y volver a asomarse. Es como un dramático y hasta terrible juego dialéctico, que al mismo tiempo tiene o tendrá luego su gracia, su goce sensual, su aspecto humorístico, porque la propia vida se encarga de decirnos que no es tan seria como hace un instante nos había hecho creer, para volver en seguida a recordarnos que más allá de ese minuto o de esa hora de juego están de nuevo su carácter dramático y su sentido agónico. Por ello el espíritu de juego se da naturalmente en Cortázar en medio de los momentos más intensos y emocionantes de sus narraciones. En sus tan deliciosas como

(29) *Rayuela*, pp. 195, 196 y 197.

anticipadoras *Historias de cronopios y de famas*, su gusto e inclinación en ese sentido habían encontrado un cauce lírico donde se daban perfectamente de la mano el absurdo con el humor grotesco y la sana alegría de vivir, la broma, con el aspecto patético, los cuales se mostrarán luego dentro de otras formas literarias, en esquemas novelísticos cuyo alcance y trascendencia son todavía mayores. Así nos encontramos con las secuencias inolvidables del concierto de Berthe Trépat y el paseo de la pianista con Horacio, bajo la lluvia; las escenas del tablón de ventana a ventana, extraordinariamente consumadas; los diálogos de croncos y petiforros de *62 modelo para armar*, proclives a la locura, como algunas escenas de este mismo libro (episodio en un museo de Londres, pasajes de los «náufragos» de la laguna y del viaje en tren, sobre todo cuando los personajes sonambulescamente bajan en medio del campo; las muñecas con sorpresas, la idea de paredro, etc.), y también ciertas notas de *La vuelta al día en ochenta mundos* y de *Último Round*.

Y por ello, si bien se mira, lo hemos dicho sin ninguna solemnidad, Cortázar es un agonista. Es el escritor que vive y muere en sus criaturas —carne y sangre de su ser—, conmovedoramente muchas veces, al mismo tiempo guiñándole un ojo al destino, haciéndole una broma a la fatalidad o soltando una palabrota. Así la locura de Cortázar («Cada uno es loco a su manera —ha dicho él—, y yo tengo mi locura: mi espacio y mi tiempo son diferentes») (30), es completamente seria, dramática, y su sonrisa o su carcajada son un intento piadoso, humano, por eludir o sortear la tragicomedia, para abandonarse luego, como un amante desesperado, a su profundo abrazo combativo. Por eso lo sexual en Cortázar no trae felicidad —ni para la Maga, ni para Nicole, ni para Hélène, ni para Francine, ni para Horacio, ni para Juan, ni para Andrés ni para nadie—. Lo sexual constituye una parte de su drama —de la evasión y de la entrega a su drama—, de su condena, de su descendimiento a los infiernos; porque en la medida en que el hombre Cortázar no se haya liberado de lo sexual como carga, como obsesión y signo dramático-neurótico, seguirá atado a su otro término absoluto, a su media naranja totalizadora, a su hambre, a su sed dominante, con todo el profundo sentido del irremisible bíblico y no con el hermoso concepto que entreveía Rilke y al que Cortázar no ha podido llegar por lo mismo que no ha logrado (¿o no ha querido?) reverter su problema de fondo, su gran problema existencial —la falta, tal vez, de un profundo ajuste entre lo espiritual y lo físico en relación con la realidad—, del

(30) Revista *Panorama*, 24-11-1970, p. 49.

cual su ontología poética es su mayor manifestación y fuerza expresiva y también su mayor esperanza, porque sólo el día que logre ensamblar la vida y el sexo dentro de esa poderosa corriente interior, se habrá «salvado», puesto que habrá accedido a una honda comunión con el todo, con el ser ecuménico —como un Whitman, por ejemplo— que está más allá y más acá de sí mismo, de su incesante búsqueda y que se alcanza tan sólo entregándose totalmente en cuerpo y alma; una especie de panteísmo místico o de inserción del ser dentro del universo. Por eso él mismo le dirá a Luis Harss: «... aparte de nuestros destinos individuales, somos partes de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras. Por ejemplo, en este momento podemos estar formando parte de una estructura que se continúa quizá a doscientos metros de aquí, donde a lo mejor hay otras tantas personas que no nos conocen, como nosotros no las conocemos. Siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana» (31). En la misma entrevista, más adelante, Cortázar reafirmará: «cada vez me sé más conectado con otros elementos del mundo, cada vez soy menos ego-ísta y advierto mejor las continuas interacciones de mí hacia otras cosas o seres y de otros hacia mí» (ya antes citado). De allí la atracción que sobre Cortázar han ejercido y siguen ejerciendo las doctrinas orientales —el Zen, sobre todo—, en cuanto éstas proponen una entrega absoluta a algo o a alguien que está profundamente dentro de nosotros, que a la vez se halla profundamente fuera de nosotros y dentro de todo lo existente, y su *Rayuela* es, de alguna forma, el anhelo de «un salto en lo absoluto como el que da el monje o el maestro del Vedanta» (32). Pensamiento sin duda místico, religioso sentimiento del mundo y del hombre, que constituyen la medula de su visión metafísica o su sublimación lírica.

Concluyendo con el pensamiento anteriomente expuesto, podríamos conjeturar que la liberación y plenitud de Cortázar advendrán cuando éste abandone o cierre el ojo intelectual que está mirando constantemente lo que él mismo hace, obligándolo a pensar y razonar lo que vive e impidiéndole vivir con profunda intensidad y entregarse al hecho de existir en toda su plenitud y con todo el abandono que el mismo exige. De otro modo: que Cortázar será totalmente él —en este aspecto—, viviendo enteramente, sin pre-

(31) *Los nuestros*, pp. 278 y 289.
(32) *Ibid.*, p. 286.

concepto lógico o racional alguno; es decir, que su abandono e inmersión en la vida y en lo sexual, en el caso que con anterioridad comentábamos, no sea como individuo que está en todo momento pensando, reflexionando sus actos en cuanto escritor sometido a una coherente actitud intelectual, sino como simple ser humano, que es la única forma de no desvirtuar la maravillosa y ajustada función de existir naturalmente... Creemos.

Todo ello será exacto en tanto que estemos bien encaminados en nuestro deseo de intuir y comprender a Cortázar a través de su vida y de su obra, aunque no implica esto considerarse en posesión de la verdad, puesto que, como dirá el autor de *Rayuela* en algunas páginas de *La vuelta al día...*, en el fondo nadie sabe nada de nadie. El hombre vive planteándose interrogantes y formulando conjeturas; ¿pero hasta dónde son éstas exactas y quién puede tener las respuestas y explicaciones irrefutables sino solamente el mismo personaje objeto de estas investigaciones y requisitorias? Seguramente que ellas deberán estar implícitas o contenidas en los propios textos cortazarianos, y aun éstos no podrán retener toda la verdad de una obra, y menos de una vida, porque en quienes estimamos como verdaderos escritores o auténticos poetas no hay un solo individuo, sino varios o muchos. La persona humana, y mucho más todavía en los particulares casos a que nos estamos refiriendo, es fluyente y diversa. Una vida y una obra son siempre como agua que se escurre por el colador de la intuición y de la estimación crítica. Si no se puede pesar la infinita locura de un Horacio Oliveira, menos aún, ¡menos aún!, se puede evaluar la inabarcable locura de un Julio Cortázar, que sirve para embellecer el mundo, para volverlo más rico y más denso o para penetrarlo en su gran profundidad. Nos parece que a veces podemos acercarnos a él, familiarizarnos con su modo de ser, con su desbordante temperamento; hasta que en seguida se nos escapa como una luz o como una sombra, que todo eso es su metafísica locura, como fatalidad y como método, como naturaleza y como conciencia crítica de sí misma. Y es imposible entonces continuar escribiendo si no es acudiendo a él mismo, a sus propios descubrimientos o trampas que se ha hecho para identificarse o volvérsenos más claro, más aprehensible, especialmente cuando se enfrenta a la investigación que los hombres quieren hacerle mediante reportajes, en los cuales Cortázar descorre un poco las cortinas de su vida interior y nos permite revelaciones que son indispensables para ubicarnos dentro de su propio espíritu y de su cuantiosa sensibilidad, porque hay que tener en cuenta que, siendo

Cortázar un hombre de profundo sentido común, es el menos lógico, el más idealista y el más controvertido de los escritores.

Pero de allí volvemos nuevamente a su obra, para encontrar en ésta las certificaciones de ese discurrir en torno a su inquietante personalidad. Así, si tomamos no más, por tenerlo a mano, un cuento como «No se culpe a nadie», comprendemos en seguida que estamos ante un impulso lírico que lleva al delirio o a la locura. Es aquella fuerza de los demonios interiores, que ha sido glosado por diversos autores, entre los cuales se cuenta, a propósito de Vargas Llosa, el propio Cortázar. El movimiento persuasivo que sigue el desarrollo del relato, su embrollada continuidad, están dadas no por la razón ni por la conciencia intelectual, sino más bien por el abendono a un ímpetu creador que viene de más abajo que la conciencia misma, donde tal vez ni el propio narrador sepa qué va a pasar al final. Son esas energías desconocidas las que dictan el párrafo inicial y a veces el nudo, la trama y todo el desenvolvimiento de un cuento o hasta de una novela, sin que el escritor, en ciertos casos, no haga otra cosa que recibir, en un estado de trance o de embriaguez, ese dictado y escribirlo, para después, cuando más, corregirlo, ordenarlo y pulirlo. En «Una flor amarilla» del mismo libro —*Final del juego*—, el impulso creador se da de igual manera que en el cuento anteriormente citado, e incluso el propio Cortázar lo reconoce en *Último Round*. Son, en realidad, inspiraciones o motivaciones intensas que hacen de pronto el efecto de un carrete que cae al suelo y se va desenvolviendo solo, ajeno a nuestra voluntad, con un ritmo y e veces con un vértigo que proceden del mismo desenrollarse del hilo. En ese sentido Cortázar ha sido bien explícito, y en páginas anteriores hemos citado su pensamiento con respecto a la creación imprevisible o al impulso que lo hace todo o que aparenta hacerlo todo, porque a través de él están operando fuerzas de la inteligencia y de la sensibilidad de mancomún movidas por el azar.

III. LA IMPORTANCIA DE «62 MODELO PARA ARMAR»

En el transcurso de este trabajo hemos señalado que es el lirismo metafísico quien motiva y riega la obra de Cortázar de múltiples significaciones y sugerencias. Se trata de una honda raíz hundida en el ser del universo, de una temperatura interior y de un clima poético que bañan y envuelven los personajes y el extenso ambiente en el cual éstos se manifiestan y que es la vida misma en su profundidad. Cortázar pretende penetrar al misterio cotidiano de la existen-

cia, la *realidad otra*, como él la llama: «Suele señalarse que también la *imagen poética* es una re-presentación de elementos de la realidad usual articulados de tal manera que su sistema de relaciones favorece esa misma entrevisión de una realidad otra» (33). Lo que nos cautiva en Cortázar es precisamente su aprehensión de lo *otro*, la sonda que lanza a la interioridad de las cosas y del mundo, procurando invadirlos y, por consiguiente, iluminarlos mediante el conocimiento poético. Cortázar atraviesa muchas veces el muro de la realidad convencional para situarse del otro lado, donde aquélla fluye caudalosa y contradictoria. De allí la necesidad de romper con los moldes y esquemas tradicionales de la novela, de saltar sobre el espacio y el tiempo («un salto en lo absoluto como el que da el monje Zen o el maestro del Vedanta»), de hacer pasar a los personajes de *62*, sin solución de continuidad, de París a Londres, y de Londres a Viena, o viceversa, o de relatar alternativamente en primera o en tercera persona, o sucesivamente desde un personaje y de otro en seguida, y de mezclar las fluencias vitales de sus protagonistas (de sus agonistas lúdicos). Cortázar transgrede las leyes y convenciones literarias, las nociones estratificadas del bien y del mal, del cuerpo y del alma. De acuerdo con sus vivencias mezcla los países, los individuos y las mismas lenguas; da vueltas todo, origina nuevas relaciones, motivaciones insólitas, filos y contrafilos de las cosas y de las situaciones humanas, brinda posibilidades inéditas, ofrece inauditas cazas de la imaginación, inverosímiles verosimilitudes; crea individuos de todos los días completamente nuevos —no sólo cronopios, famas, esperanzas—; maneja lo inusual y lo absurdo como elementos que le pertenecen familiarmente, en forma indisoluble, adueñándose de ellos con toda naturalidad y propiedad, con una riqueza lírica extraordinaria. En ese sentido pensamos que Cortázar es un caudaloso e imprevisible narrador, que aparece lanzado a una aventura metafísico-vital sin fin y sin seguridades evidentes, en cuanto lo irracional, lo que está del otro lado del individuo, se va convirtiendo en el gran protagonista de su obra, en cuanto la *realidad otra* es su búsqueda obsesiva, en cuanto su afán de superar las nociones de espacio y de tiempo, que para el espíritu no existen (de pronto, Johnny, «El perseguidor», viajando en el metro, comprende que todo lo que acaba de pensar en sólo tres minutos, vivirlo o contarlo le llevaría veinte o treinta minutos), para ubicarse en una zona —¿la *zona* de *62*?— existencial que las contenga libremente, otorga a la narración una fluencia vertiginosa: su aventura es ilimitada y

(33) *Último Round*, p. 99.

fascinante; es, por qué no, la aventura misma de Mallarmé, pero por otro camino y no conducente a una ruta cerrada y, como el propio Cortázar lo dice, a que la realidad culminara en un libro, si no en «un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad» (34). Porque, cuando a través del lenguaje Cortázar quiere acceder a las fuentes hondas de la realidad y trata de subvertir tanto a ésta como a aquél y de librarlos a su propio descontrol subconsciente, se ambiciona llegar a un tipo de absoluto o de totalidad existencial donde todos los caminos se tocan y entrecruzan, donde las experiencias más profundas confluyen. El peligro está en quedar de nuevo atrapado por la literatura, cuyos tentáculos son muy amplios y poderosos, tanto que a veces parece que Cortázar recurriera a un juego muy arriesgado cuando la letra o la escritura procuran sustituir a la vida, cuando lo puramente verbal corre detrás de oscuras simbiologías (o analogías en algunas ocasiones), que no constituyen precisamente la gran materia y el fondo real de la existencia. Las primeras cuarenta o cincuenta páginas de *62* brindan una muestra clara de lo que venimos diciendo, porque en ese transcurso el puro discurrir intelecaual, le estar dando vueltas en torno de una frase o de una situación banal, todo ese tanteo literario sin ir más allá, producen en el lector la sensación de encontrarse en presencia de un puro juego estético, de asociaciones mentales que no conducen de verdad a la novela, ni a la vida, lógicamente, que la narración quiere dar, al centro mismo de los personajes, a la aprehensión de la realidad verdadera en su intenso fluir. Es esa frialdad intelectual o sequedad a la que el mismo Cortázar hace referencia en su entrevista con Ernesto González Bermejo: «el hecho de que yo haya querido mostrar demasiado esa teoría de un billar humano tal vez haya resecado un poco el libro, le haya dado un tono geométrico que yo no quería» (35). El mismo contará después toda esa indecisión de las primeras páginas de *62*, en el riquísimo texto titulado «La muñeca rota»: «Al principio, cuando esa especie de danza ceremoniosa que cumplen los personajes sin saberlo demasiado, estaba todavía como larvada en un texto que difícilmente se abría paso en su especial territorio» (36). Y luego, en esos instantes de inseguridad e incertidumbre, son connotaciones de otros escritores, reflexiones que se entrecruzan con la creación y el proceso novelístico, las que renuevan su impulso para seguir adelante, como las palabras de Felisberto Hernández leídas precisamente «en la hora de la más ex-

(34) *Último Round*, p. 207.
(35) *Cosas de escritores*, p. 113.
(36) *Último Round*, p. 105.

trema duda» —dice Cortázar—: «No creo que solamente deba escribir lo que sé» .Y el mismo Cortázar agrega entonces, ante la frase del escritor uruguayo: «Frente a una narración en la que una ruptura de todo puente lógico y sobre todo psicológico había sido condición previa de la experiencia, frente a un tanteo muchas veces exasperante por la renuncia deliberada a los puntos de apoyo convencionales del género, la sentencia de Felisberto me llegaba como una mano alcanzándome el primer mate de la amistad bajo las glicinas. Comprendí que teníamos razón, que había que seguir adelantándose. Porque "lo otro", ¿quién lo conoce?» (37). Es entonces cuando Cortázar vuelve al fondo de sí mismo, se entrega a su aluvión interior, que es quien le irá dando progresivamente y por debajo de su conciencia intelectual tanto el desarrollo como «la trama» de la novela. Es decir que, por un lado, actúa el azar que proviene de sentarse a escribir movido por el impulso lírico o el «extrañamiento», que lo llama Cortázar, sin una dirección calculada y prevista anteriormente, y por el otro y enlazado con este impulso, está la fuente caudalosa de la imaginación. Será Merleau-Ponty esta vez quien, en lugar de un mate amargo, porque, como buen francés, desconocerá con seguridad esta típica costumbre argentina, le acerque un cigarrillo: «La función simbólica debe adelantarse siempre a su objeto, y sólo encuentra lo real cuando se le adelanta en lo imaginario» (38). Pero este método de escritura o narración no es el de la simple casualidad o el de la inspiración entendida en el superficial modo romántico —lo que no excluye, lo hemos dicho, que Cortázar sea a su manera un quintaesenciado romántico—, sino el de la causalidad, de una «ordenación» interior que se va dando por sí misma, más allá de las previsiones de su autor, pero como consecuencia de una continua tarea subconsciente y también de una búsqueda lúcida al margen mismo de su trabajo literario. La novela y los personajes de un escritor son fuerzas y criaturas nacidas en su propio fondo, pero enlazadas e imbricadas con la realidad, que se ponen en movimiento ante dos factores desencadenantes o energías motivadoras: lo interior y lo externo en cuanto ambas corrientes se interfluyen y constitúyense a la vez en el impulso creador. Sabido es que hay tipos de escritores cerebrales y tipos de escritores subjetivos, emocionales, entre los cuales puede incluirse Julio Cortázar, tal vez como una síntesis de ambos modelos o características profesionales: por un lado, el creador impulsivo, que se abandona al desbordamiento de

(37) *Último Round*, p. 108.
(38) *Ibid.*, p. 109.

su sensibilidad y su imaginación, y por el otro, el crítico racional, implacable consigo mismo y con el mundo, que verá luego fríamente los resultados de una labor azarosa e imprevista. Los primeros escritores planean todo de antemano y siguen un orden y un desarrollo lúcido y coherente en sus creaciones —desde luego que siempre intervendrá el azar mental—, y anteriormente hemos citado una referencia de Cortázar subestimando a ese primer tipo de intelectuales que lo prevén todo, detalle por detalle. Los segundos son más motivados por pequeñas (o grandes) cosas de la realidad y de la vida diaria que ponen en movimiento todo un vasto material que estaba esperando en el fondo del narrador o del poeta. El mismo Cortázar desenvuelve el tema con limpia gracia de cronopio en «Cristal con una rosa adentro» (39): «En mi habitual condición de papador de moscas puede ocurrirme que una serie de fenómenos iniciada por el ruido de una puerta al cerrarse, que precede o se superpone a una sonrisa de mi mujer, al recuerdo de una calle en Antibes y a la visión de una rosa en un vaso, desencadene una figura ajena a todos sus elementos parciales, por completo indiferente a sus posibles nexos asociativos o causales, y proponga —en ese instante fulgural e irrepetible y ya pasado y oscurecido— la entrevisión de otra realidad en la que eso que para mí era ruido de puerta, sonrisa y rosa constituye algo por completo diferente en esencia y significación.» (¿No es este extrañamiento, en alguna medida o precisamente, el extravío de los sentidos que proponía Rimbaud, cierta captación intuitiva y anormal de la realidad y de sus contenidos líricos, la aprehensión de lo mágico o del encantamiento que rodea inesperada o naturalmente la existencia?) Todas las energías conscientes y subconscientes que constituyen el lirismo metafísico de un gran narrador o de un gran poeta se ponen en movimiento, creadoramente, motivadas por causas fortuitas e imprevisibles. Estas entran por el camino de la sensibilidad y producen una conmoción o actividad interior que rebasa al autor y lo proyecta por encima de él mismo. Entonces sus personajes, en el caso del narrador, viven sus propias vidas, por sí mismos realizan la trama de la novela y dan a ésta el desenlace que ellos quieren o la fatalidad —el azar— que los determina. «El génesis del cuento y del poema es, sin embargo, el mismo —escribe Cortázar—, nace de un extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen normal» (40).

Hemos explicado de manera evidente que Cortázar no es un intelectual cerebral y frío, aunque a veces parezca serlo por su aguda

(39) *Último Round*, pp. 98 y 99.
(40) *Ibid.*, p. 42.

captación crítica y su poderosa antena racional, entregado al juego de la literatura, a la distorsión del estilo y de las palabras. Toda esa disposición que en él se da y, talentosamente desarrollada, sirve a otra finalidad vital y revolucionaria dentro de las letras. Al comienzo de su tan recomendada carta al poeta cubano Fernández Retamar, respondiendo al deseo de éste de que le envíe un artículo sobre la situación del intelectual latinoamericano contemporáneo, Cortázar explica su inclinación por la carta antes que por la publicación periodística: «Prefiero este tono, porque palabras como "intelectual" y "latinoamericano" me hacen levantar instintivamente la guardia» (41). En el ya referido curso de una disertación de Cortázar en París, en abril de 1970, el autor de *Rayuela* no deja de ocultar el fastidio o escozor que le produce la palabra «intelectual» y él prefiere finalmente darle el sentido de creador. Creemos que esos detalles contribuyen a configurar el tipo humano y literario que es Julio Cortázar, muy alejado, por cierto, del escritor de cenáculo, de ese tipo definido estricta y justamente como intelectual, porque por encima de todo pone su condición de individuo pensante, elaborador de productos intelectuales, cerebrador frío, mientras que a Cortázar le interesa el sujeto vivo, humano, cálido, que resume en sí mismo el hecho de vivir y que lo traslada a su obra como apetencia de la propia existencia, como expresión y revelación de ésta, entendida como aventura y búsqueda de sus otros sentidos. Todo ello interesa en cuanto nos ubica ante un hombre que se siente identificado hoy con los problemas más candentes de América Latina y que ve para ellos un único medio de solución política posible, ya declarado en su carta a Fernández Retamar. Conviene, por lo tanto, desechar la idea de intelectual, de escritor «à la page» y de narrador novedoso adicto al mero juego literario. El humor, el absurdo, la locura en Cortázar —insistimos— asumen formas significativas y reveladoras de una existencia profunda que busca otras salidas para la vida y para el arte, sustancialmente relacionados. Crear con todo el material que tiene a la mano, cualquiera sea éste, es, en cierta manera, dignificar la existencia en términos literarios, darle carácter artístico a cualquier cosa o a cualquier tema cuando asume, con la necesaria calidad estética, la condición de tal. Las formas más refinadas de la ironía se dan muchas veces la mano con un sentimiento dramático de la existencia, que busca en el juego válvulas de escape, intentando la liberación del hombre de los aplastantes esquemas racionales y asestando un golpe de gracia a la razón pragmática en bien de la *realidad otra,*

(41) *Ultimo Round*, p. 199.

más profunda y verdadera que la circunscrita a la superficie de las cosas. Para él crear es crear vida, crear nuevas realidades, dar una inédita visión de la existencia y del hombre, romper todas las cortezas, acabar con todos los falsos o convencionales rótulos y avanzar profundamente en un revelador terreno artístico, en un no muy conocido suelo humano iluminado por la visión del ser esencial que es el hombre en sí mismo y en todos, como causa y fin del universo. «Mi problema sigue siendo —le escribe Cortázar a Fernández Retamar—, como debiste sentirlo al leer *Rayuela*, un problema metafísico, un desgarramiento continuo entre el monstruoso error de ser lo que somos como individuos y como pueblos en este siglo, y la entrevisión de un futuro en el que la sociedad humana culminaría por fin en ese arquetipo del que el socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual.» Y son ese problema metafísico y esa visión espiritual de la vida que otorga la poesía, los que resumidos en un solo concepto sustentan y animan la existencia y la obra cortazariana. A partir de aquí el escritor se entrega a su aventura vital cada vez más personal y libremente, y a la vez a la aventura de la creación literaria, inmerso en una realidad interior que se proyecta caudalosa sobre la realidad exterior, hasta confundirse con la *realidad otra* que a Cortázar lo fascina y desasosiega. Esa misma inquietud profunda lo lleva a sentir el destino del hombre de nuestro tiempo como «un desgarramiento continuo» y a entrever en un sistema social determinado la posibilidad de alcanzar un arquetipo que logre la liberación del individuo dentro de un contexto práctico, donde el impulso lírico completará ese esquema humano con una «visión espiritual» de la existencia suministrada por la poesía. «Esa búsqueda representa mi compromiso y mi deber» —agregará Cortázar—, y en todas las explicaciones de esa larga como reveladora carta se advertirá con claridad su decisión de entregarse a esa fuerza interior, a esa intuición y percepción de los hechos y de las cosas que parten de una ontología poética, como lo hemos venido asegurando. Hombre y escritor aparecen entonces como una profunda unidad, a la vez fluida y diversificada, emergente de un sentido de la existencia que está proporcionado por su propia y personal captación del mundo y de la vida. Este es el sentido, conjeturamos, de la existencia de Cortázar, y éste es, consecuentemente, el sentido de su obra: una visión del universo regada o motivada por un cuantioso surtidor ontológico que aspira a revelar la propia vida y a desbordarla, en cuanto la existencia personal opera sobre la existencia general por medio de la obra artística y crea otra vida más rica y más afín con la *reali-*

dad otra. Ello incluye, desde luego, un hondo sentido social y humano que expande consustancialmente un concepto moral de la persona y del mundo. A partir de *Rayuela,* Cortázar se nos muestra con una gran fidelidad a sí mismo y con una forma personal de manifestarse y hasta de ser dentro de la realidad; una unidad de conjunto, vital, con un signo existencial diferente, que busca la plenitud, el potenciamiento individual y la expresión creadora que lo descubra inmerso en ella misma («vivir, salir, caminar, andar por la ciudad, que la ciudad ande por mí») (42). Es una entrega a la existencia para ir por ella a la literatura, una fidelidad a sí mismo en el vivir para ser auténtico y pleno, que es la manera de serlo también en el arte y en la literatura.

Los mejores cuentos de Cortázar informan sobre la tendencia poética que venimos señalando o constituyen una entrega total a ella: «El perseguidor», «Casa tomada», «La noche boca abajo», «Axolotl», etcétera. Posiblemente, sólo «La autopista del sur», aunque con una honda significación simbólica, sea un extraordinario ejemplo del cuento objetivo. ¿Qué decir de novelas como *Rayuela,* donde es precisamente esta condición que venimos subrayando la gran fuerza que crea esa atmósfera especial, ese adensamiento de la realidad en su plenitud y hondura y ese personaje tan querido brotado del mismo corazón del autor, que es la Maga, como oposición o complemento físico y metafísico de Horacio Oliveira (aun en su más implacable y nihilista —desesperada— indiferencia y abulia, que pretende ser la parte pensante y espiritualmente caótica de Horacio Oliveira, quien asume las contradicciones vitales e intelectuales del propio narrador, extremándolas hasta lo insostenible o hasta los límites del absurdo. «... Es Oliveira donde puede estar la explicación de por qué, de golpe, me intereso en mi prójimo, del que había estado bastante separado en la Argentina, un poco por razones de defensa propia, de protección de una soledad que cultivaba un poco, con fines culturales, para tener más tiempo para leer, para mis proyectos de escritor») (43), y donde los problemas se plantean de una manera tan poco convencional como sólo esa fuerza ontológica a que venimos refiriéndonos puede hacerlo y a través de un lenguaje que es precisamente el cauce más adecuado para sus a veces contradictorias o controvertibles manifestaciones, para la pluralidad de sus vertientes internas? Por eso, pasajes como el del concierto de Berthe Trépat y sus consecuencias, la muerte del bebé Rocamadour, el descenso al

(42) Reportaje a J. C. por H. G. M., ya citado.
(43) *Cosas de escritores,* pp. 95 y 96.

sótano o el tablón de ventana a ventana, con todo el posterior enclaustramiento esquizofrénico de Horacio Oliveira, precedidos por algunas secuencias que constituyen un verdadero descendimiento a los infiernos, son, en última instancia, la exacerbación, o el desenfreno en algunos de los casos citados, de una obsesión ontológica proyectada hacia el absurdo y el no va más allá de sí mismo, que intenta abrirse paso con tentáculos capaces de apresar toda la fiebre, la sin razón y el delirio que la vida contiene a veces, y siempre de algún modo. ¿Y qué es el mismo título, *Rayuela,* sino la constancia de un juego vital, humano, para acercarse al cielo inminente y lejano, al cielo religioso y laico de la infancia perdido para siempre y reencontrado en la isla del corazón? ¿No es un dramático juego para abrir las puertas del absurdo de par en par y penetrar en el otro territorio incesante de la verdad y la belleza, un someterse libremente a los no y a los sí, como si los personajes fueran movidos por un caótico demonio interior, cuando no desde fuera de ellos mismos, por encima y por debajo de sus voluntades, destrozándose y rehaciéndose luego infinitamente en ese mismo ser inabarcable que es la vida? ¿Y qué son estos personajes sino modelos o partes de esas «figuras» que Cortázar, con aguzada pasión, quiere alcanzar para armar y desarmar implacablemente? Porque, si bien *Rayuela,* digámoslo ahora, es la pleamar del lirismo metafísico y del talento creador de Cortázar, *62* es más bien la cristalización de su universo literario en figuras menos caóticas que la de Horacio Oliveira, donde la imaginación busca caminos diferentes y el espíritu se explaya en otro tipo de soluciones y de orquestaciones líricas y suprarracionales ordenadas por otro sentido, por otra razón, por otras claves literarias y vitales, cuyas vivencias condénsanse en las relaciones de un grupo que resume las responsabilidades e irresponsabilidades particulares por debajo y por encima de sí mismos, proyectándose al cabo hacia otro ser, hacia otra estructura humana y social todavía no alcanzada, apenas entrevista, en un relámpago irracional intuida. Por tanto, sin la densidad y el desbordamiento existencial de *Rayuela,* sin su contenido dramatismo, *62* logra la seguridad de una nave surcando un mar aquietado ya por la conciencia de su creador. Esta novela tiene así, más que problemas y cuestionamientos ontológicos (que también puede incluirlos), una significación simbólica, donde cada uno de los personajes contribuye en la integración de ese grupo y en el sentido de las «figuras» que ha sido explicitado por el autor, según lo hemos advertido en otro lugar de este trabajo. *62* está planteada más bien desde el punto de vista del lenguaje y como ex-

presión del hecho artístico que sirve a una visión más ordenada y cristalizada de la existencia, aunque en momentos con mucho de onírico y disparatado, es decir, esencialmente cortazariano.

IV. LOS LIBROS COMPLEMENTARIOS

Dentro de la problemática cultural del continente y aun de todo el mundo de habla castellana, la obra de Julio Cortázar tal vez constituya uno de esos testimonios que servirán a las generaciones presentes e inmediatas para los fines de su liberación espiritual y mental. Su aventura literaria y humana se manifiesta como un intento muy serio de alcanzar una plena independencia que se llevará cada vez más hasta sus últimas consecuencias. Esta actitud puede compendiarse por medio de hechos sumamente difundidos en los que casi sería innecesario insistir: narrador, pequeño burgués (... «mucho antes de tener conciencia política, cuando escribía mis primeros cuentos, cuando era el joven liberal antiperonista, bastante exquisito, totalmente alejado del destino de América latina e incluso de mi propio pueblo» (44). «Burguesito ciego a todo lo que pasaba más allá de la esfera de lo estético») (45), discípulo de Borges, con un primer libro de sonetos estetizantes y con un posterior drama en torno al Minotauro, escapa a París aún no terminada su juventud, se radica definitivamente en la Ciudad Luz rompiendo sus amarras con Buenos Aires y poco a poco deviene un nuevo escritor y, a la vez, un nuevo hombre, o viceversa. Busca entonces una línea de creación personal, un lenguaje propio y un orbe narrativo que le pertenezca por entero en sus vivencias humanas, al mismo tiempo que su ubicación ideológica ante los sucesos políticos, y el mundo cambia por completo. Cortázar quiere desprenderse como escritor de todo lo que sea falso, postizo o meramente reiterativo, tradicional y estetizante, procurando salir de la literatura por la literatura para entrar intensamente en la vida y para que ésta invada fluidamente su trabajo intelectual. Es la aventura en su doble y profundo sentido.

Si bien Cortázar se libera primero de Buenos Aires en cuanto la metrópoli podía significar una importación, una vida de segunda mano y una repetición de influencias literarias inmediatas, a la vez se libera humanamente y ambas actitudes se interfluyen. Se desprende así del lenguaje artificioso y refinado, se libera de la literatura como actitud estética, de la moral como prejuicio, inhibición o tabú, de la

(44) «Panorama», p. 50.
(45) «Siete Días», antes citada.

condición de intelectual en todo lo que ésta tiene de rotulación artificiosa, de acartonamiento y falsedad. Vive su propia experiencia e intenta ser realmente auténtico como escritor y como hombre. Es, en cierta forma, la actitud de Horacio Quiroga —pero a la inversa, aunque como aquélla nace precisamente de un viaje a París—, que busca y halla su verdad humana y su mundo literario en la peligrosa soledad de Misiones. Cortázar encuentra a éstos paso a paso, y aunque no de la manera tan desnuda y viril, profundamente dramática del hechicero de Misiones, en París y en las grandes ciudades del mundo. Cortázar traza ávidamente un camino hacia la autenticidad y la creación en medio de una sociedad y de un mundo —el europeo— en el que se ha instalado por su propia voluntad. Y esa ubicación le permite manejarse con una libertad de criterio que va favoreciendo paulatinamente la plena liberación que busca. Este hecho le conduce a la liberación en el lenguaje, a romper muchas veces nexos, módulos y normas intelectuales corrientes para acceder a su propia escritura, a su personal diagramación del hecho literario por dentro y por fuera, con un dinamismo y un vértigo, a veces, que le son propios. En *Las armas secretas* Cortázar comienza a enfrentarse de verdad a un nuevo lenguaje y a una particular percepción de la vida, a una asimilación que será de más en más clara y asidua de la *realidad otra*. Este libro parece descubrirle el propio centro de la vida y su sentido profundo, el aspecto de creación permanente que ésta tiene y que ha perdido atractivo y resonancia en la conciencia del hombre por el uso mismo que él hace a diario del milagro y de la costumbre del hecho, que puede ser maravilloso, de vivir. «Pero si todo es excepcional, piensa Pierre, alisando torpemente el gastado cobertor azul» (46). Antes el autor habrá dicho: «Curioso que la gente crea que tender una cama es exactamente lo mismo que tender una cama, que dar la mano es exactamente lo mismo que dar la mano, que abrir una lata de sardinas es abrir al infinito la misma lata de sardinas» (47). Más adelante expresará: «No puede ser que todo sea gratuito, que un mero azar decida Green contra Michaux, Michaux contra Enghien...» «No puede ser que todo sea tan absurdo, piensa, tirando el cigarrillo.» Y en otro lugar del mismo cuento Cortázar dirá: «Siempre se empieza por creer que no hay misterio en nadie, es tan fácil acumular noticias: Michèle Duvervois, veinticinco años, pelo castaño, ojos grises, empleada de escritorio. Y ella también sabe que Pierre Jolivet, veintitrés años, pelo rubio...» (48). «Los últimos meses son

(46) *Las armas secretas*, p. 185.
(47) *Ibid.*, pp. 188 y 189.
(48) *Ibid.*, pp. 192 y 193.

tan confusos como la mañana, que aún no ha transcurrido y es una mezcla de falsos recuerdos, de equivocaciones. En esa remota vida que lleva, la única certidumbre es haber estado lo más cerca posible de Michèle, esperando y dándose cuenta de que no bastaba con eso, que todo es vagamente asombroso, que no sabe nada de Michèle, absolutamente nada; en realidad, tiene ojos grises, tiene cinco dedos en cada mano, es soltera, se peina como una chiquilla, absolutamente nada en realidad.» Desde luego, la vida está por dentro, es lo que no se dice de las personas cuando se habla de ellas, cuando se las describe físicamente sin conocerlas jamás, cuando se las menciona con una acumulación de datos y detalles sin haberlas intuido nunca. Este es tal vez el problema fundamental de la existencia: que pasamos por ella como seres desconocidos, como profundos solitarios, como islas que no se comunican normal o habitualmente. Lo que se quiere decir entonces es que se conocen de nosotros sólo las películas y cortezas que nos cubren, nunca el hombre interior, el individuo subjetivo, lo que de verdad somos, palpitantemente, reduciéndolo todo a actos fríos o mecánicos que nos individualizan como a objetos o útiles sociales más que como verdaderos seres humanos; es decir, el desconocimiento total que hay siempre de la auténtica vida del hombre, de su riqueza como ser, como persona-mundo; su verdad honda, en fin, o la *realidad otra* que lo incluye, que nos incluye a todos.

Esa rebelión contra lo superficial y anecdótico, contra la realidad convencional y la verdad estereotipada, contra las falsas rotulaciones de la vida, la intenta Cortázar a través de un existencialismo lírico o de un lirismo existencialista, que es más que todo esto y se convierte en un verdadero «río metafísico» por cuyo medio quiere abrir puertas y ventanas que conducen a la *realidad otra*, a la entrevisión honda de la vida y a una forma cada vez más progresiva de interrogarse sobre el ser y la existencia. Por un lado asiste al asombro de que la vida sea tan simple y a la vez tan misteriosa, tan rutinarios el quehacer y el desenvolvimiento de los hombres y en torno de ellos, palpitante, lo maravilloso; que el milagro se dé habitualmente y nadie lo reconozca, nadie lo perciba, como al equilibrio y a la armonía prodigiosos de los planetas y las estrellas; que todo suceda como si tuviera que suceder porque sí, por un orden lógico y preestablecido y no con la intervención del azar y del acaso, como si el hombre no debiera asombrarse a cada instante y preguntarse el porqué de sí mismo y de las cosas, el profundo por qué de la vida. Es una sed irracional, alógica y lógica a la vez, una investigación lindante con

la esquizofrenia o parademencial, como en el caso del protagonista de *El perseguidor*, pero también es el hambre metafísica de ser en la totalidad y de conocer el ser y el porqué de ese ser.

Aquí se podría aventurar una exposición de «principios» muy personales, muy cronopianos —fuera de lo estrictamente crítico del trabajo—, que conducen inevitablemente a la concepción cortazariana de la vida y del mundo, apuntando a la percepción y estimación de la *realidad otra*. Se puede así creer firmemente que la vida y el mundo están regidos por una larga serie de sobre malentendidos que los seres humanos se han encargado de tomarlos como a verdades fijas e inmutables sin averiguar la verdad de cada uno de ellos. Al final, todo gira en torno a convencionalismos y rutinas estereotipadas. Sin embargo, nada es como se cree habitualmente, o si lo es, ha perdido en todo caso su virginidad prístina y su sentido original. Y tanto el mundo como el hombre y las propias cosas (involucrando acá a la naturaleza) se han desvirtuado en sí mismos y en la clara y densa significación que en un comienzo debieron tener.

En realidad, nos hemos acostumbrado a tapiar nuestra vida interior y a enclaustrarla, parcial o totalmente y al fin hasta ahogarla reduciéndola a un automatismo de la conducta o a manifestarla en frases hechas y lugares comunes carentes de todo valor humano, del principio emocional de que debieron partir. Así, frases como «buenos días, cómo le va», o «qué tal, qué decís, qué es de tu vida», son cáscaras resecas, resquebrajadas que apenas se mantienen en el diario canje que de ellas hacemos, cuando en el fondo llevamos una multitud de impulsos, de deseos, de actos en potencia, de actitudes latentes, de palabras hermosas y hasta por qué no clarividentes, de intuiciones increíbles, que de salir todo hacia afuera seríamos el recíproco asombro por nuestre riqueza vital, nuestra desbordante personalidad, la capacidad inventiva o creadora que poseemos, la cantidad de gérmenes de absoluto que contenemos. Si al despertar en la mañana creáramos conciencia lúcida de todo lo que vamos a hacer para vivir ese día en plenitud original, como recién venidos al mundo, sin ceder mecánicamente al hábito, a la rutina y sin dejarnos mover por un automatismo de muñecos soñolientos, todo lo que hiciéramos por mínimo o baladí que fuera, cobraría la profunda significación que tuvo en su comienzo, volvería a ser acto creador, motivación original. Diciéndonos, por ejemplo: —Me voy a poner las medias, los pantalones y los zapatos y los voy a sentir intensamente, cómo me calzan, me visten, me acarician vivamente; o voy a experimentar lo que es el agua maravillosa cayéndome por la espalda, corriendo por mi frente, por mis ojos cerrados, por mis

labios, con su dulzura, su aroma, su gracia, haciendo deslizar la tierna espuma del jabón como si fueran rosas que se deshacen y escurren por el vientre y por en medio de las piernas; y voy a cantar espontáneamente feliz de este suceso nuevo, inédito. Y voy a admirar con intensidad la casa, las habitaciones donde vivo, donde palpito a cada instante y donde respiran y anhelan los seres que yo quiero, aspirando el calor humano que se expande por los ambientes hasta llegar a la cocina, tierna e incomparable, con todas las familiares cosas que me esperan: el maravilloso fuego creándose en su llama encantadora, la leche que viene de las poderosas y maternales ubres de una lejana y desconocida vaca, el café que fue arrancado de una planta en el sur de Colombia y luego molido y torrado para llegar después de un increíble proceso hasta mi mesa y cuyo aroma me penetra la anhelosa nariz y el pan generoso y la esplendidez y el sabor de todo: la manteca, la mermelada, el café con leche enriqueciendo mi cuerpo. Y después la calle, insólita, virgen, recién descubierta en el paradisíaco barrio cuyos hermosos árboles se acercan a nuestros pasos y el cielo que empieza a resplandecer, a crearse como un mar infinito donde navegan las perezosas nubes entregándonos ese milagro que se llama la luz—. En fin...

Así como la interioridad del hombre no está en lo poco que exterioriza sino que él mismo es todo el cosmos reducido a su contenida expresión humana, albergando el cielo y el infierno únicos, y es a la vez el Dios de esas entidades míticas, también las cosas y la naturaleza son otras formas vivientes y cálidas semejantes al hombre interior y que participan de su vida misma. Nada ni nadie es solamente espectador, marco, escenario o útil del hombre, sino que todo se integra y se prolonga en él. Así hasta el hierro no es inerte, frío e incorregiblemente muerto, sino que el hierro es sensible, permeable a los reclamos y a la voluntad humana, pero no sólo como elemento de construcción sino como un ser más. Y si no quiero compararlo con una flor ni con un ave, sí quiero decir que no es indiferente a nuestra vida sino que la recepta y está esperando que el hombre se acerque a él en otra actitud para responderle de igual forma. ¿Y qué decir de esas cosas que rodean al individuo en tantas horas del día y de la noche: las sillas, las mesas, los roperos? No se pretenderá que son meros útiles, simples objetos funcionales sin vida ni sensibilidad alguna. No nos equivoquemos de tal forma. Es cuestión de mirarlos y de sentirlos para que ellos se incorporen cálidamente a nuestra existencia. Ellos tienen tanto de nosotros como nosotros de ellos y son, igualmente, una parte de la creación desconocida, secreta, todavía sin penertrar. Así ya no resulta extraño que

en las noches las sillas se muevan y cambien de lugar, que el escritorio se acerque a nosotros buscando nuestro contacto o proximidad, que el ropero murmure cálidamente un oscuro mensaje, que todos los objetos musicalicen cosas increíbles, que los cuadros nos dicten el poema que nuestras manos no llegan a escribir. Entonces percibimos que se reúnen y ensamblan todas las vibraciones pasadas y actuales de nuestros cuerpos, los latidos de nuestras almas, los recuerdos y nostalgias de la sangre. No es locura, no. Decir eso, sería escaparse por la tangente, lo mismo que contestar Dios es Dios y un zapallo es un zapallo, y se acabó.

La verdad es que el hombre ha necesitado muchos años para retornar a sí mismo e irse comprendiendo mejor, para ir redescubriendo el mundo y la naturaleza, aunque descuidando el conocimiento profundo de la realidad y la realidad está hecha de muchas cosas cotidianas de las cuales simplemente se sirve sin reparar con atención en ellas, en su interioridad y en la vida que le es propia. Y lo peor de todo es que el hombre se ha hecho negativamente práctico y utilitario al máximo; y hasta aquéllos que blasonan de su espiritualismo o de su religiosidad son meramente agentes del cálculo, del cuánto tienes tanto vales, etc. A ese respecto, los niños son más sabios y verdaderos que nosotros y viven mucho más espiritualmente, en su relación con la *realidad otra* y el mundo que los rodea. Los misteriosos contactos y comunicaciones que ellos estatblecen con las cosas, con los enimales y con las mismas personas, resumen la natural forma de relacionarse que nosotros deberíamos tener con los objetos, cosas y elementos que nos circundan, con el mundo objetivo y externo, que es tan así como lo es subjetivo e interno. ¡Es tan profunda y asombrosa la vida y comprendemos tan poco a veces de ella! ¡Día llegará sin embargo en que el hombre salga de su cáscara y rompa también las películas y cortezas que lo separen de las cosas, de la naturaleza y del mundo!

Toda esta digresión que nos acabamos de permitir, nos parece concluyentemente cortazariana y que traduce una de las primeras —y tal vez la más profunda— actitudes del autor de *Rayuela,* como reacción ante el fenómeno riquísimo de la vida y que señala en seguida su progresivo alejamiento de la literatura como convención, como simple expresión estética, para buscar por medio de ella una forma de aprehensión o de descubrimiento de la realidad verdadera, la que él llama *otra,* para distinguirla de la realidad congelada y canonizada por los hombres. Esta evolutiva actitud de Cortázar halla su plenitud en «El perseguidor» —Johnny Carter—, el personaje obsesionado por revelar la vida por medio de la música, por descubrir lo que está más

allá de la realidad y de las palabras a través de su saxófono. Esta enfermiza obsesión se da luego, equilibrada y racionalmente, de modo existencialista, en Horacio Oliveira y de alguna manera, pero en forma todavía más intelectual en Juan de *62* y hasta en Andrés del *Libro de Manuel*, que son, si bien se mira, el mismo y profundo personaje, que es, ¿por qué no?, el propio Julio Cortázar o uno de sus yo.

En ese cortazariano personaje que acabamos de mencionar —el torturado Johnny— hemos visto que esa aprehensión de la vida, esa entrevisión delirante de la *realidad otra* no se da de la manera equilibrada que en el personaje de la narración titulada «Las armas secretas», sino a través de una percepción sicopática, donde la esquizofrenia aparece como una vía para penetrar en lo desconocido y hallar su comunicación con él.

A partir de esa aprehensión subconsciente de la realidad, por debajo de la conciencia racional y de la razón pragmática que ha venido adquiriendo progresivamente, Cortázar se entregará cada vez más a su propio impulso, se abandonará al flujo o corriente de su ontológico lirismo, que se va haciendo más consistente y más denso, como se verá de manera relevante con el gran salto de *Rayuela*, tomando otra direccinn o encaminamiento en *62 modelo para armar:* a partir del lenguaje y de la vivencia que alimenta el juego literario se va armando y desarmando la trama novelística («la dura sacudida mental que me produjo una serie de inversiones ópticas y acústicas en momentos en que la lectura casual de un libro de Michel Butor aliaba en mi memoria el nombre de Chateaubriand con la palabra 'Château', etc., me dio el trampolín desde donde habría de saltar a esa 'terra incognita' que sería para mí el destino de Hélène» (49). De allí, suponemos, que sea un modelo para armar: porque la novela se arma y desarma de acuerdo al impulso interior, en consonancia con las soterradas o expectantes experiencias del autor que se van incorporando al libro a medida que los personajes arman por sí mismos sus propias vidas y sus consecuentes relaciones. Consideramos así a *62* un modelo que se arma y desarma alternativamente, donde en este momento pueden quedar afuera piezas que luego serán utilizadas en otro intento de recrear y hacer de nuevo la novela. Es decir, que Cortázar deja fluir libremente la narración, que ella se realice por sí misma como el propio juego apasionado o frío e implacable de la vida, que proporciona hechos que conducen o no a sucesos baladíes, importantes o trascendentes, que luego podrán ser seleccionados y eliminados algunos, pero que más tarde tal vez tendrán

(49) *Cosas de escritores*, p. 114.

que ser incorporados de nuevo y reajustados en un ulterior ensamble, con la particular absorción y fluidez de la existencia.

Libros como *La vuelta al día en ochenta mundos* o *Ultimo Round* son reveladores en ese sentido por lo que significan como conjunto o por lo que descubren algunas de sus más testimoniales piezas. Cortázar se absorbe en el mundo y se deja asimilar por éste. Se entrega al juego vital, rechaza las cortezas literarias para abandonarse a la atracción cautivante de su gato Adorno o deja una tarde su trabajo enl a UNESCO para entregarse a la imprevista creación literaria, fuera de todo plan, según cuenta en *La vuelta al día*... Atento a todo lo que en el mundo ocurre —hechos sociales, políticos, cine, literatura, música, pintura, etc.—, no hay suceso desaprovechable cuando se trata de fijarlo (de perpetuarlo) en el papel, y ello da cuenta de la hermosa sensibilidad humana y artística de Cortázar y de sus multiformes inquietudes. Su avidez se trasmutará en los libros citados, que registran literariamente todo lo que él mira, lee —noticia singular o sorprendente a veces— y oye. La vida y el mundo penetran en ellos. Y dentro de ese contexto polifacético y heterogéneo hay hechos que se convierten o se muestran casi como claves en la existencia de Cortázar. Los sucesos estudiantiles de mayo de 1968 en París, por ejemplo, influyen fuertemente en el espíritu del autor de *Ultimo Round* que se identifica de inmediato con el fervor revolucionario de la juventud y con sus postulados. El los hace suyos y a la vez incorpora a aquéllos sus propios principios literarios e dieológicos, que tan fluidamente se relacionan. La liberación que buscan los jóvenes es, hasta cierto punto, la que él mismo ha anhelado. Esos acontecimientos lo llevan a acentuar o a profundizar sus ideales políticos y, consecuentemente, a una mayor independencia espiritual y mental, planteándose con renovado empuje el tema de lo erótico, sobre el cual volverá, con intensidad que no excluye el desenfreno, en el *Libro de Manuel*.

Pero es luego del primer contacto con *La vuelta al día*... cuando su especial atmósfera se va adueñando del lector, porque más allá del «collage», del aparente juego o esparcimiento personal, hay un clima propio, una interioridad que se va vertiendo sobre nosotros como gracia viva, como extraño temblor, como aliento poético. Experiencia que se repite con mayor amplitud y hondura en *Ultimo Rouna*. Este libro es como una boca ávida que traga al lector y lo hace partícipe de mil juegos verbales, de reflexiones, de relatos, de poemas, de controversias, dentro de una dialéctica lírica u onírica e ideológica a la vez. Las sugerencias son numerosas y en todas ellas Cortázar

atiende a algo que está detrás de él, más allá de la pura especulación o de la simple «boutade» o del genio travieso. Cortázar, polifacéticamente, con esa avidez que suele caracterizar al escritor latinoamericano, se enfrenta a los temas más dispares, a observaciones de rara agudeza, a recuerdos profundos, a comentarios e interpolaciones poéticas, que significan, en último término, la liberación del pensamiento, la liberación del lenguaje y de la escritura, la liberación moral... El hecho de vivir en París, que ha significado paulatinamente su liberación personal, lo independiza a la vez como escritor latinoamericano y hasta, si se quiere, como ideólogo en su limitada manera de serlo. Al mismo tiempo, todo este conjunto se embellece con una catarsis de la fantasía creadora, de las riquezas del subconsciente que se desparraman por el libro con una completa independencia de criterio que comienza en las mismas tapas del volumen. Se trata, nuevamente, de romper amarras con lo convencional y establecido canónicamente, mostrando cómo, con talento, se puede escribir un libro de cualquier manera y manejándose con el estilo más irreverente, más diverso y más fluido. Es una liberación de la psiquis para que ésta revele sus contenidos más insólitos a través de hormigas que hablan y piensan como seres humanos, de rosas cautivas detrás de un vidrio móvil, de enloquecidas estrellitas, de originales ciclistas, de un Pinchajeta capaz de improvisar un discurso, de dibujos, de figuras geométricas que construyen por sí mismas toda una fábula delirante, etc. Cortázar nos enseña que cuando se es él o cuando, simplemente, se tiene inventiva y capacidad creadora se puede hacer un libro con cualquier tema de la vida y del mundo, como se le viene en ganas, con avisos, con denuncias de torturas o de otras atrocidades o vulgaridades, con fotos insólitas, con floripondios poéticos, con la sal y pimienta de todos los días, con humoradas que desde las tapas del volumen preanuncian este desbarajuste interior, que no es otra cosa que una «síntesis» de la existencia y de las más variadas formas de la cultura parcializadas o fijadas dentro de los límites de un libro, que al parecer no tiene límites, sino que se desborda sobre el lector con una fluencia inacabable. Se trata también de la liberación del espíritu con respecto a la seriedad y la formalidad convencionales y rutinarias transferidas a esos estupendos personajes cortazarianos que él ha llamado y sigue llamando «cronopios», que no son otra cosa que nuestro otro yo, el paredro de cada uno, esas criaturas deliciosamente traviesas que se desafueran en el fondo de todo hombre verdadero y viviente.

Ya la inclusión en la primera página de *Rayuela* de aquel famoso

texto de César Bruto nos abría la puerta hacia ese mundo de la gracia y del juego de este talentoso humorista porteño, cuya influencia es indudable en esa actitud cortazariana de la ironía y del absurdo que logra trozos magistrales, como el titulado «Trabajo de estiramiento», colocado en la parte superior de la contratapa de *Último Round*, que nos instruye deliciosamente sobre esa tendencia que posee ilustres antecedentes —aunque en otros planos—, como Rabelais o Jarry, que nos oscurecen por cierto a nuestro celebrado compatriota (C. B.) y que se define acá como una rotunda y personal actitud de Cortázar como cronopio, y que dice así:

> Gálvez patea de media cancha; la pelota da en el travesaño y cae en la sopera, justo cuando la señora de Defossi va a meter el cucharón para servir al escribano Torres, que se queda con el plato hondo en mano mirando fijo, hasta que diversas señoritas de la Acción Católica se compadecen y le ponen monedas de cinco pesos, que al final son cuatrocientos, suma con la que podrá hacer frente al transporte entre mi casa y la de la Tota, que ha llamado por teléfono para clamar que el pescadito de color se le está quedando en el fondo de la pecera y que en la familia temen una intoxicación por exceso de cloro o algo así, de manera que durante el viaje, que dura su buena media hora, voy estudiando un plan de acción, lavaje de estómago con la bombilla del mate soplada a fondo, flexión de agallas y cambio del agua corriente por unos litros de pura Villavicencio nacida de manantiales andinos, patria chica de Gálvez, que, expulsado por el árbitro, because patada en culo centrofórward adversario, sale de la cancha arrancándose la camiseta y llorando como un hombre.

Son todas éstas, finalmente, facetas intelectuales de Cortázar que confluyen hacia su vertiente ontológica, integrándose en él, humanizando al escritor y al hombre y colocándolo al nivel viviente de los demás seres.

V. CORTAZAR Y EL AMOR

En páginas anteriores hemos visto el tema del amor en Cortázar, pero consideramos necesario volver al mismo, puesto que buena parte de su literatura da vueltas o se desenvuelve en torno de él, en especial modo desde *Rayuela*. Hemos estimado cómo Cortázar crea allí un personaje que resume en muchos aspectos a una mujer de nuestro tiempo, a un tipo de mujer que fluctúa entre un hondo sentimiento de la vida y las exigencias materiales de la carne. Si bien la Maga no es una heroína romántica, ni mucho menos, sin embargo,

asume la categoría de un pequeño mito en cuanto su figura penetra en el lector como posibilidad de sus sueños y de sus apetencias. La Maga encarna positivos como negativos aspectos femeninos: es la madre afligida por su bebé enfermo, pero es también la mujer desaprensiva frente al problema concreto del mañana y aun del hoy, en tanto que el presente significa una indeclinable responsabilidad para todos los seres. En este aspecto su sentido moral es precario y vacilante. Pero hay algo de romántico y de lírico en este personaje que conquista por su sinceridad y su desamparo. La Maga es el anticálculo y el antiformalismo tocados por una elemental gracia o aprehensión poética, y su entrega a ciertas demandas del instante en el aspecto erótico aparece como un instintivo abandono a Horacio y su sometimiento a lo que resulte, pero es al mismo tiempo como la aspiración o la búsqueda de algo que está más allá de sus posibilidades humanas y metafísicas, a lo que concluye por desconocer, subordinándose a un destino devorador. Es así un personaje que no lucha, que sigue una corriente que le es impuesta desde afuera, por los hechos o por la fatalidad. Y por eso se humilla, es una fracasada, condenada a desaparecer como una dramática voluta de humo y de carne —acaso arrojándose al Sena—, para corporeizarse de nuevo ante el alma de Horacio en la figura un tanto simbólica (o doble) de Talita. Pero la Maga no será nunca de verdadera carne, sino más bien de humo, de humo mágico y lírico que está abriéndose paso hacia una nube ligera que la atrae, alzándose siempre interrogadoramente hacia un invisible pedacito de cielo que la está llamando o inclinándose hacia una hoja que recoge en las calles como si fuera un envío de lo desconocido. Su abandono a lo erótico es pleno y superficial a la vez, es a contar de la piel, aunque esta entrega pueda absorberla totalmente, porque es gozo infinito, pero humillante sumisión al mismo tiempo, no dándose en ella como auténtica forma de la pasión, como consecuencia de su amor y de su sed y hambre de placer. Es más bien un personaje vencido que busca en el amor físico sucedáneos, paliativos, goce momentáneo. Es una manera del simple apetito carnal, del abandono mecánico y del juego a que la conduce Oliveira, aunque podría entenderse también como una forma de apetito trascendente o que está inserto en una causalidad de la que aquél tal vez sea el centro o base de lanzamiento hacia esa altura o misterio anhelado.

Poco a poco se irá viendo en este libro cómo lo que Cortázar busca en el amor sexual es una liberación de tabúes o de normas sociales, lo que ya señalamos en otro lugar de este mismo trabajo.

No es el amor para ascender sobre sí mismo y ser feliz por medio de esa plenitud, ni es el amor para afirmarse a través de él como elección y voluntad vital, sino que es más bien el amor como fatalidad y deseo orgánico, como desesperado oasis para el cansancio racional y espiritual. Pero la idea de lo «indebido» ronda al personaje en cuanto es la contraparte de su propia limitación amorosa. Como no hay entrega espiritual, aquiescencia de fondo, hay «pecado» o «falta». Se abandona la carne solamente, y el alma protesta; y la tentativa de su compañero Horacio por conducirla a ciertas formas de placer no común se manifiesta en ella más bien como una degradación, lo que no impide que se pueda ver en esta forma de entrega a lo sexual el abandono a un arrebatado impulso de todo el ser, lindante con una «sublimación» o fervor próximo a lo natural-religioso, con un desesperado anhelo de liberar la materia de sus ataduras rutinarias; y, además, puede verse allí el deliberado propósito del autor de consumar sus teorías acerca de lo erótico y su trato y consecuencias dentro de la literatura de América Latina: «Sólo esa vez, excentrado, como un matador mítico para quien matar es devolver el toro al mar y el mar al cielo, vejó a la Maga en una larga noche, de lo que poco hablaron luego, la hizo Pasifae, la dobló y la usó como a una adolescente, la conoció y le exigió las servidumbres de la más triste puta» (50). Similarmente, en el *Libro de Manuel*, Juan, refiriendo la noche pasada con Francine, contará cómo ella le suplicaba no realizar el acto sexual de esa manera insólita, su sentimiento de sentirse violada. Y páginas más adelante, agregará: «Francine no comprendió en seguida; sentados y desnudos al borde de la cama, éramos, salvo la cama, Adán y Eva a la hora de la expulsión, algo lleno de sombra y de pasado, tapándonos la cara para no ver el día sobre las tumbas ahí abajo» (51) (...). «No te pido perdón por tantas cosas, chiquita, aunque sea una manera de pedírtelo, y no lo niegues con toda tu pelirroja cabeza, porque me haces cosquillas y me voy a reír, cosa poco digna en las circunstancias. Anoche me preguntaste por qué quería envilecerte, y quizás ahora, después de esa botella, de ese culito irritado y de otras cosas que te acordarás, te sentís como ese trapo al borde del bidé» (52). Aunque la misma Francine asegure después: «No, no me has envilecido», ese sentimiento de degradación de la mujer, de la amante, está suficientemente explicitado y sobrentendido. Además de que constituye una reiteración y se da casi como un *leit motiv* dentro de esas dos novelas de Cor-

(50) *Rayuela* (Sudamericana, 1967), p. 44.
(51) *Libro de Manuel* (Sudamericana, 1973), p. 326.
(52) *Ibíd.*

tázar. En *62 modelo para armar* no faltarán escenas eróticas que bordeen ese sentimiento negativo que experimenta la mujer en los trances sexuales. Es, pensamos, que no se trata en Cortázar de aquel bello concepto de Rilke: «El goce corporal es un episodio sensual no diferente del mero mirar o de la mera sensación con que un fruto hermoso llena la lengua; una experiencia grande, infinita, que nos es dada; un conocimiento del mundo; la plenitud y el brillo de toda sabiduría. Y no es malo que lo experimentemos; malo es que casi todos abusen de esta experiencia, la desperdicien y la empleen como excitante en los momentos cansados de su vida; que les sirva para diversión, y no para concentración y marcha hacia las cumbres» (53). Y ese otro concepto, complementario de aquél, pero más hondo y más sabio todavía, aludiendo a los cambios en la situación de la mujer dentro de la sociedad, a su madurez y humanidad: «Este progreso transformará (al principio muy contra la voluntad de los hombres superados) la vida amorosa, hoy colmada de errores; la cambiará fundamentalmente; la convertirá en una relación valedera de ser a ser, no ya de varón a mujer. Y este amor más humano, que se realizará infinitamente delicado, y cuidadoso, y bueno y claro en el atar y en el desatar, se asemejará al que penosamente preparamos luchando: al amor que consiste en que dos soledades mutuamente se protejan, se limiten y se reverencien» (54). Pero, con todo ello, entendemos bien la actitud cortazariana, que aparece implícita o explícita en algunos textos de *Ultimo Round,* que hemos recorrido anteriormente, y en estas frases apasionadas del comienzo del *Libro de Manuel:* «Lo que cuenta, lo que yo he tratado de contar, es el signo afirmativo frente a la escalada del desprecio y del espanto, y esa afirmación tiene que ser lo más solar, lo más vital del hombre: su sed erótica y lúdica, su liberación de los tabúes, su reclamo de una dignidad compartida en una tierra ya libre de este horizonte diario de colmillos y dólares.» Es decir, que Cortázar nos encara a una teoría ardorosa, casi a una doctrina vital, a un impulso franco hacia la liberación del hombre en busca de su plenitud, y lo erótico es un aspecto importante o fundamental, según afirma, de esta total independencia que se quiere alcanzar. Y estamos de acuerdo con él, pero conviene señalar las limitaciones, más que en el fondo del entendimiento, en las formas de expresar ese acuerdo. El amor es la más alta manera de la liberación del hombre, es la más noble de sus tendencias y afirmaciones, la más capaz de llevarnos al idealismo y a la fraternidad en todos los campos. Pero es el amor en cuanto exaltación

(53) *Cartas a un joven poeta* (Bajel, Buenos Aires, 1943), p. 27.
(54) *Ibid.*, p. 52.

de los sentimientos y del fervor humano, no en tanto que mera expresión del sexo, aun sublimado éste; puesto que el amor así entendido trasciende al sexo, se apodera de él y lo exalta, y los seres que a él se entregan no pueden de ninguna manera, ni en broma, sentirse humillados ni vejados, lo cual no dejaría de revelar un prejuicio o inhibición horribles, sino que se sienten impulsados hacia algo más alto que ellos mismos, que es el ideal de una humanidad mejor representada en la justicia social y en la belleza de un hombre verdaderamente nuevo, «para concentración y marcha hacia las cumbres». No será entonces ese juego, aquella incursión en un manual de variaciones del placer sexual, lo que podrá llevar a los jóvenes a la liberación —porque el Kamasutra es muy antiguo y no parece haber logrado mucho en ese sentido—, sino a la simple sensualidad; puesto que mostrada así la cuestión erótica parecería más bien un punto de llegada, una meta, que una plataforma de partida, porque la armonía y el placer sexual serán siempre, lo hemos dicho, una base de lanzamiento hacia algo que está más alto, que es la felicidad y la plenitud del ser humano gracias a la consecución de los ideales arriba mencionados, lo cual no impide valorar en Cortázar la búsqueda de una posible respuesta metafísica (?) en una entrega completa al acto amoroso, en toda la hondura del atavismo erótico.

Más que todo eso, el *Libro de Manuel* se nos muestra como una obra de valiosos intentos y, por encima de ello, como un documento de denuncia. Cortázar concrata aquí su ideal de escritor socialista señalando las bárbaras torturas que se cometen en América Latina, sobre todo en Brasil, con documentos a la vista; y no se puede desconocer la importancia que tal hecho implica en un mundo avasallado por la fuerza y su desorbitada y criminal prepotencia, donde se hace indispensable poner públicamente estas cosas a la vista, porque es imperioso que la gente lo tenga presente todos los días. Denunciar los regímenes dictatoriales y policíacos que gobiernan gran parte de nuestro continente —y buena porción del mundo— es el mayor mérito de este libro, porque lo demás se estimará como un juego «dialéctico» que podrá o no estar bien, que podrá o no gustar a muchos, y como una experiencia nueva de novela; pero lo que allí se muestra documentalmente constituye un alegato humano que supera todo afán literario, porque lo humano desborda lo estético, aunque el material narrativo tenga su propio valor. Lo lúdico se da en las fluencias de la «Joda» y en el juego del amor, pero eso corresponde a puntos de vista muy particulares de Cortázar, precisamente en tendencias subterráneas suyas que no excluyen el hedonismo y que absorben el humor en forma sobresaliente. Pero ni la guerrilla urbana podrá

inscribirse dentro de esos límites retozones, juveniles o no, ni el amor —el que se consuma en el eterno femenino y aquel que postulaban los muchachos de París y de Nanterre en 1968— podrá encasillarse dentro de ningún tipo de retórica sexual o de variaciones afines, por más respeto que nos merezcan Cortázar y sus afanes sociales. Además, que esta actitud se da en parte como influencia de grandes maestros —digamos Joyce, Miller, etc.— y, consecuentemente, con una teoría literaria que no parece provenir naturalmente de él, puesto que su fuerza erótica se manifiesta casi tardíamente en su obra, ya que *Rayuela* es escrita sobre los cuarenta y ocho años de edad y en todos sus libros anteriores no hay muy destacados antecedentes en ese sentido. Jugar puede ser también importante, y lo es muchas veces, y algunos auténticos revolucionarios quizá acometan su tarea específica con una sonrisa; pero tiene sus límites y hay zonas de la existencia, momentos e instancias de la vida —como las circunstancias de la muerte— donde el juego ya no entra, porque si no caeríamos en una Joda general donde nadie tomaría en serio a nada ni a nadie, y esto no parece precisamente revolucionario, aunque pueda argüirse que de este modo se descalifica y hiere el régimen de vida burgués, cuando en realidad se descalifica la vida misma, todo lo que ella puede tener, y tiene, de serio y de fervoroso.

VI. EL MITO

En todo caso, lo que busco es el hombre más rico, más abierto.

CORTAZAR

Aquellos para quienes, desde su niñez, la literatura ha tenido un sentido fantástico y fascinante, cuyo ejecutor era sin duda un demiurgo quimérico y casi todopoderoso, llevarán por su vida el influjo, positivamente mágico, de tal poder en la tierra. No bastará, con los años, desmitificar al creador, verle los pies de barro como a cualquier ser humano, para dejar por eso de suponerlo investido de cierta gracia o grandeza venida directamente de Dios o de la Naturaleza, de cierto impulso extraordinario y a veces, por qué no, cósmico, sin que ello signifique ignorar que el genio es una larga paciencia y que el trabajo constante es la fuente de todas las maravillas del mundo.

El héroe ha reducido considerablemente su tamaño, porque hemos visto a Goethe, con sus burocráticos faldones, acomodándose a la espectacular payasería de las cortes, y a Shakespeare recorriendo las calles de Londres detrás de su cotidiano y no fácil sustento, etcé-

tera; pero aquellos que estamos marcados por el signo de las maravillosas lecturas infantiles y adolescentes no dejaremos, con cierto anacrónico romanticismo tal vez, de ver en el creador a alguien poseído de un extraño poder, de algo como una contraseña para entrar en el paraíso o en el infierno fundados por él mismo, proyectando luego sobre la tierra su mágico espejo para adornarnos una imagen extraordinaria del mundo o afín con nuestra limitada entrevisión del universo y de sus desconocidas criaturas. Se nos hace necesario entonces levantar el pensamiento para examinar críticamente, hasta donde ello sea posible, a estos escritores que han tocado de manera particular nuestra sensibilidad y nuestro gusto artístico.

Julio Cortázar asume hoy las proporciones de un mito de nuestro tiempo, de un mito que tiende a representar por sí mismo y por las criaturas que sus cuentos, y sus novelas especialmente, han creado el mundo confuso por ahora en que nos toca vivir. Como hombre lo asume por la especial condición de «exiliado» en París —ciudad centro del mundo de la cultura— y por su adhesión ideológica a un sistema social determinado. Y como escritor, porque la atmósfera de sus narraciones y los personajes que hace vivir dentro de ella tienden a representar o a corporeizar las fluencias existenciales de nuestra época y sus más controvertidas tendencias, por encima de una particular fisonomía, que puede o no ser argentina. Tanto las características vitales del hombre como las motivaciones subjetivas de un universo de narrador están intensamente relacionados con el espíritu, las inquietudes y los gustos del individuo de nuestro tiempo. Es tanto ello así que este trabajo aspira modestamente a constituir un acercamiento más a esa tan importante como revulsiva figura de las letras latinoamericanas de esta época, cuyo radio de acción se vuelve cada vez más amplio y cuya influencia, consiguientemente, se torna más decisiva en el campo de la literatura de habla castellana.

Si bien hemos usado la palabra mito a propósito de Cortázar, conviene aclarar que ella no pretende sobrevalorar a este autor, sino que asume una significación y un sentido relativos, puesto que la figura que intentamos estimar y aclarar críticamente no contiene las estructuras clásicas del mito, sino que se muestra como un producto o exponente literario y humano de esta época, sobre todo de nuestro mundo latinoamericano, pues aunque Cortázar resida en París desde hace más de veinte años, su temperamento, su contexto vital y su tono subjetivo pertenecen a ese cosmos anheloso y en formación que es América Latina. Precisamente Cortázar representa una adecuada simbiosis del escritor latinoamericano que une por sí mismo

lo occidental con lo que pertenece como porvenir a este continente, desde Méjico hasta Tierra de Fuego. Creemos ver en él a una síntesis vital y artística que se proyecta poco a poco como el hombre y el narrador representativo del Nuevo Mundo, en cuanto el autor de *Rayuela* es un resumen de éste y del Viejo Mundo, en cuanto hereda las mejores actitudes racionales y críticas del espíritu europeo ensambladas a las cualidades temperamentales del argentino o, con más precisión, del porteño argentino: el sentimiento lírico confundido con la densidad metafísica, el humor, la pasión, la soberana «cachada», el descreimiento burlón y piadoso a la vez —paradigmatizados implacablemente quizá en Horacio Oliveira—. El mejor humanismo se combina en él con ciertas características ingeniosas y satíricas de un Rabelais, de un Jarry, y también la refinada ironía de un Macedonio Fernández, que tiene sus raíces bien criollas, bien nutridas en un popular espíritu argentino.

Sin dejarnos llevar por un fácil entusiasmo, corresponde entender lealmente esta síntesis en todas sus limitaciones y con el carácter provisorio que asumen hoy los conceptos dentro de un mundo más vasto y en plena convulsión. Pero las satisfacciones dadas por un enorme público y las adhesiones del mismo dentro del inmenso ámbito castellano obedecen lógicamente a la forma en que ese mito o fenómeno literario ha tenido la fortuna de motivarse o de influir sobre él. Las expectativas finales tendrán aquellas respuestas que el mismo continente latinoamericano está ofreciendo como esperanza y como realización sacrificada —con sangre, sudor y lágrimas— a un tiempo tan cargado de sucesos y de profecías.

FELIX GABRIEL FLORES

Avenida Río Bamba, 466
Quebrada de las Rosas
CORDOBA (Argentina)