

SAÚL YURKIÉVICH

JULIO CORTÁZAR: SUS MUNDOS Y SUS MODOS

un ejército de soldaditos de caramelo. Más amable, por ejemplo, que los comandos de críticos y curadores que en Nueva York deshacen vidas y fortunas.

Imperceptiblemente se han ido introduciendo normas, consensos y juicios que impondrán un deber ser colectivo, en un país cuyos escritores y funcionarios están ansiosos por denunciar, tirar línea, vigilar, poner orden o, por lo menos, becar y subvencionar. En el mundo administrativo del "proyecto", el "concurso", la "solicitud" y la "beca", las buenas, viejas obras de arte tienen poco que hacer.

Pero el mundo de los "significados" sin "significante" que, como dice Serge Guilbaut de Jackson Pollock, andan volando como polen por el aire antes de materializarse: ese mundo de ideas estéticas sin obras de arte, de gráficas económicas sin producción, de pensamiento jurídico sin leyes y de pensamiento político sin representación de intereses reales; ese mundo es el hoy muy desprestigiado de las "ideologías", como algunas personas han dado en llamar a las doctrinas que durante este siglo se pretendieron apodíticas y totalizadoras. Llámenme burgués, llámenme estéril, pero el arte sin obras de arte me parece la imagen más acabada del horror: una malsana fantasía universitaria. ¡Dejemos de pintar y hagamos el catálogo de una vez por todas! Documentemos lo que no existe, evitemos toda materialidad que corrompa nuestras ideas. Si tu ojo derecho ve una forma, revientatelo; si tu ojo izquierdo te traiciona, piensa que es mejor estar ciego para no distraerte de tu paisaje mental. Sí: si algo me gusta de la pintura de Rébora es que va contra esa tendencia. ■



Julio Cortázar opera con dos textualidades en pugna: la abierta de las narraciones y la cerrada de los cuentos: diástole y sístole de su escritura propulsada por dos poéticas opuestas; éstas condicionan distinta configuración (la una multiforme, la otra uniforme; la una centrífuga, la otra centrípeta), simbolizan visiones del mundo diferentes y conllevan gnosis dispares.

Desde *Bestiario*, primer libro de cuentos que publica, Cortázar demuestra completo dominio de los mecanismos del género y su determinación a ceñirse a las restrictas normas de este tipo de relato de máxima e infalible funcionalidad narrativa. Microuniverso autárquico, con un delineamiento neto y una tensión cohesiva, sin digresiones, sin dilaciones, todo en él resulta motor impelente del avance impostergable. El cuento no se abre, no se mezcla, no se ramifica, no se dilata. Determinado por un *fatum*, propulsa fatalmente la fábula a su consumación.

Literatura autógena, el cuento se cierra sobre sí mismo y se desliga de su autor. Si bien la cuentística es la obra vertebral de Julio Cortázar —un corpus magistral de un centenar de cuentos—, esta prolífica producción no nos permite conocer a fondo al abremundos de su autor. Es en las otras narraciones donde Cortázar logra desplegar la vastedad, la multiplicidad de su experiencia personal, logra transmitirla en su vívida y vivaz mezcolanza tratando de abolir todas las mediaciones que lo distancian del lector; es en las narraciones abiertas donde puede permitir a su subjetividad irrumpir de lleno, desparramarse, ocupar todas las instancias discursivas, donde puede subvertir los dispositivos textuales, alterar el sistema de las restricciones naturales y sociales, proponer otra factualidad y otros modos de existencia, revertir el mundo divirtiéndonos con toda clase de descalabros lúdico-humorísticos.

El juego y el humor

La apertura al mundo multívoco, a la mixtura de lo real, a la incidencia, a la ocurrencia, a la palabra proliferante se realiza a través de otras formas narrati-

vas como las novelas collage y su caleidoscópico mosaico, como la disonante miscelánea de los almanaques —*La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*—, como los protorrelatos o relatos limítrofes de *Historias de cronopios y de famas*. En estas prosas proteicas la subjetividad puede asentar sus ensoñaciones, la potencia pulsional libidinizar sus visiones, la inventiva arbitrar sus particulares disposiciones. Absuelta de la observancia de los ordenamientos convencionales, la fantasía puede divertirse con dislocar el mundo, por intermedio del dislate y el desquicio restaurar un saludable trato con lo absurdo, lo caótico, lo arbitrario, lo aleatorio, dejarse tentar por el *eros ludens*, acoger cualquier incitación ocasional, concertar un trato más aceptable, más humano, entre mundo propio y mundo impropio.

Este tipo de relato se abre o se desplaza demasiado para urdir cuento. Ambiguo en cuanto a género, escapa a la cohesión, a la rigurosa congruencia, a la precisa interrelación, a la exacta maquinación del cuento. Microrrelatos embrionarios, las *Historias de cronopios y de famas* proponen un pulular de ocurrencias que no se empeñan en tramar una historia. Chispean, se disparan, disparatan sin urdir intriga. Abanico de virtualidades, el potencial narrativo queda en estado germinal.

Este fabular sin historiar permite la suelta de los sentidos figurados. Desceñido del módulo cuento, Cortázar opera mezclas de la poiesis con la diégesis, del cantar con el contar. Mediante estos caprichos, patrañas, quimeras o gralles, recurriendo a la travesura, a la humorada, Cortázar inventa fantasías que contradicen las oprimentes coacciones y reducciones de lo real admisible.

Para Cortázar, el humor, ingrediente conspicuo de las narraciones abiertas, hace mala liga con el cuento; nada en éste debe substraer, crear distancia irónica, moderar la vectorialidad compulsiva. Ella contrasta con la espontaneidad jovial, la graciosa ligereza, la libre disponibilidad del juego. Éste se ve activado por las asociaciones arbitrarias, la experiencia informe, las pulsiones motrices y sensoriales, las excitaciones de la subjetividad entramada con la observación ob-

jetiva. Es en el área virtual de los objetos transicionales (figurados, traslaticios), en este espacio mudadizo, ubicuo, en esta escena del juguete y del fetiche donde las fantásticas ficciones cortazarianas se instalan. Propio de la experiencia creativa, tal ámbito virtual corresponde al área del juego y permite entablar un acuerdo adecuado entre el principio de placer y el principio de realidad; posibilita la constante tentativa de pactar con el mundo ajeno sin sumisión maquinal.

La ficción fantástica

Los cuentos de Cortázar nos proyectan hacia las fronteras de la empiria y la gnosología de lo real razonable, hacia los límites de la conciencia posible, hacia las afueras del dominio semántico establecido por el hombre en el seno de un universo críptico, reactivo a las falibles estrategias del conocimiento. Si bien nos muestran la precariedad de nuestro asentamiento mental sobre la realidad, estas ficciones parten siempre de una instalación plena en lo real inmediato. Su ubicación es coetánea y corriente; prodiga en todos los planos —acción, ámbito, personajes y expresión— índices de actualidad que prolongan en el relato el hábitat del lector. El protagonista aparece como un semejante del emisor y del receptor del texto; ejecuta acciones comunes a la experiencia posible de ambos dentro de un mismo horizonte de conciencia. El autor se remite a su propia personalidad para escenificar la de sus personajes porque está presupuesta la identidad fundamental entre los representantes y los representados, y sobre esta base comunitaria funcionan los mecanismos de la identificación. Cortázar utiliza el sistema figurativo del realismo psicológico con todas las marcas que denotan y connotan inmediatez, contigüidad y continuidad entre el texto y el extratexto. Con apariencia de relato extensible subjetiva y objetivamente del orden de los signos al de las cosas, provoca desde el interior de este encuadre en lo manido, presumible y previsible, el desarreglo enrarecedor, el trastocamiento inexplicable, la descolocación que permite vislumbrar los poderes ocultos, entrever el reverso de la realidad.

Las figuraciones de Cortázar obran por percepto y no por concepto, constituyen una suerte de fenomenología de la percepción o, mejor dicho, una dramaturgia perceptiva. Representan un pasaje de lo psicológico a lo parapsicológico. Lo que comienza como turbación o perturbación de la conciencia se convierte en mostración de presencias ocultas o de

potencias soterradas que rompen la costura de la costumbre, que rasgan la cáscara de lo apariencial. Cortázar acciona por desfase, descolocación, excentración para burlar la vigilancia de la conciencia taxativa; persigue el desarreglo de los sentidos para sacar al lector de las casillas de la normalidad, de la cronología y de la topología estipuladas, para lanzarlo al otro lado del espejo, al mundo alucinante de los destiempos y los desespacios, de las inesperadas concatenaciones e insospechadas analogías, a la otredad.

Figuraciones novelescas

Con la publicación de las dos primeras tentativas —*El examen* y *Divertimento* que permanecieron inéditas en vida del autor—, conocemos integralmente el ciclo novelesco de Julio Cortázar. A este conjunto liga un vínculo placentario. La sucesión de novelas revela una progenie consanguínea que, progresando en busca de su realización más plena, culmina en *Rayuela*. En *Rayuela* se cumple cabalmente el programa que ya *El examen* prefigura, se consume por largo encaminamiento precedido de cuatro intentos previos una gestación que alcanza, por remoción cada vez más radical del módulo novelesco decimonónico, su novedosa, su prodigiosa plenitud. Lo que sigue —62. *Modelo para armar*, un desprendimiento amplificado, y *Libro de Manuel*, una prolongación declinante—, con parecida contextura, proviene de la misma materia plasmática. Agotan una misma matriz.

Concebida en la primavera del cincuenta, *El examen*, novela de anticipación, predice de modo fantasioso lo que en efecto acaeció en la Argentina peronista, preanuncia las preocupaciones que fundan el universo cortazariano y pone en obra los procedimientos narrativos que lo configuran. Llegado ya a un extraordinario dominio del cuento, Cortázar emprende otro aprendizaje; incursiona en una forma narrativa mucho más abierta y extensa que le permite autorrepresentarse directamente, transferir de inmediato al texto la carga autobiográfica y autoexpresiva, comunicar explayada y juguetonamente, además de su fantasmática visión de Buenos Aires, su fáustica situación vital, su frustrante circunstancia epocal, su insatisfactoria inserción social, explicitar los motivos de su desarraigo y de su doble exilio, el de adentro y el de afuera, el causante y el causado. La novela, continente que todo lo incluye, lo faculta no sólo a poner en intriga sino a exponer la problemática existencial y estética, su búsqueda de una estética existencial donde lo vivible y lo decible coincidan concertados

por una misma apetencia (o potencia) liberadora.

Cortázar brega por abrir las puertas del recinto novelesco para salir a jugar, para dejar que entre todo lo que afuera pulula y palpita. Elige la lengua viva, la palabra que deja poseer por la pluralidad polifónica. A partir de *El examen*, adopta la lengua natal, el coloquial porteño, el del voseo con sus peculiares inflexiones verbales. Tanto en lo formal como en lo expresivo soluciona sus disyuntivas por inclusión de los términos: opta por la coexistencia de opósitos, por la movilidad multiforme, por la mutabilidad tonal, por la disimilitud disonante donde la coparticipación de contrarios constituye el generador de la representación y el motor de la escritura.

Modelos para armar

El mundo conflictivo, fragmentario, entrópico de *Rayuela*, el mundo revuelto y revoltoso del *Libro de Manuel* sólo pueden figurarse a través de una mixtura contrastante de textualidades divergentes, por medio del collage y de su recurso complementario: el montaje cinemático, esa combinatoria del recorte y de la yuxtaposición contrapuntística. Así como el *Libro de Manuel* acoge la heterogénea multiplicidad del mundo externo, sus ubicuas y simultáneas disparidades, 62. *Modelo para armar* da plena entrada a la desconcertante pluralidad pulsional, al aflujo desfigurante del mundo más íntimo. Por eso se constituye como trama equívoca, enrarecida por desplazamientos incontrolables, por un alucinante juego de atracciones y rechazos que desorbita a los personajes. Fundada en el desvío y en desvarío, es una intrahistoria penetrante de actores a destiempo y a deslugar. Traslada a una topología y una cronometría amétricas, oníricas. Este rompecabezas de ciudades imbricadas figura el vivir profundo, la subjetividad refractaria a la comunicación sensata y a las relaciones razonables. Poblado de objetos reflejos, de seres desdoblados, de presencias espectrales, de signos difusos y ecos reminiscentes, narra una errancia fantasmática, una prehistoria que se historia apenas lo suficiente como para acceder a la conciencia convertida en relato.

La novela cortazariana desbarata las dimensiones tempoespaciales, desperdiga la figuración armónico-extensiva, provoca migraciones simbólicas que redundan en transmigraciones nocionales. Todo lo revuelve y revierte para posibilitar un benéfico remodelado del mundo. ■