



**62/MODELO PARA ARMAR,  
UN DESAFÍO A LA CAUSALIDAD PSICOLÓGICA CLASICA**

Héctor Azzetti

**INTRODUCCION**

Inicialmente, nos habíamos propuesto analizar en este trabajo la trasposición de la teoría química del pensamiento desarrollada en el capítulo 62 de *Rayuela*, a la estructura de *62/ Modelo para armar*, en virtud de que en esta novela se concreta el proyecto "morelliano" anticipado tanto en las consideraciones del personaje como en la nota que describe la supuesta teoría de Hayden Hagen. Sin embargo, por las razones que se explican en el primer apartado, debimos hacer un pequeño viraje en relación con nuestros primeros supuestos y centrar el proceso analítico en los fenómenos psicológicos desencadenados en la interioridad de los personajes precisamente a partir del eslabón generador de la secuencia química del pensamiento, desarrollada en la mente del personaje que cataliza la perspectiva del mundo novelesco. Es evidente que los procesos químicos están presentes en el arranque de las ideas de los personajes, pero a partir de allí son los procesos psicológicos los que señalan los itinerarios mentales de los pensamientos, condicionando las secuencias neurobiológicas con las que forman *figuras y constelaciones*, es decir, tapices y dibujos incompletos, caminos alternativos que se ofrecen al lector para que colabore en el armado del *modelo* de la novela.

En consecuencia, en nuestro marco teórico nos hemos apoyado fundamentalmente en la teoría psicológica no causalista cuyos lineamientos se describen en el capítulo 62 de *Rayuela*, pero que en definitiva constituye el eje de lo que podemos denominar la concepción estética de Cortázar implícita en las "morellianas".

Esta proyección de lo psicológico hacia la dimensión más amplia y diversa de lo estético y su formalización en la obra de arte, nos llevó a bucear en los fundamentos de la concepción *morelliana*, con el ánimo de desmontar su arquitectura y mostrar los materiales ideológicos y conceptuales con que está articulado. Nuestro propósito era eminentemente funcional: configurar un corpus crítico que nos sirviera de apoyo para abordar primero la descomposición de sus elementos y luego el armado del *modelo propuesto de 62/ modelo para armar*. De esa manera, nos remontamos a la *teoría del túnel* y al contexto ideológico que sirvió de marco a su evolución en el pensamiento de Cortázar, con sus dos componentes básicos: El Surrealismo y el Existencialismo.

Con respecto a los métodos aplicados a la investigación, tal como anticipamos en el plan de trabajo, hemos utilizado: el *analógico*, para estudiar la trasposición de los fenómenos psicológicos a la conducta de los personajes, y para analizar la confrontación de las *figuras y metáforas* del mundo novelesco con los "mundos posibles" del plano real-racional: el *inductivo*,



para analizar la novela en las diversas dimensiones propuestas, considerada en este sentido como "corpus" del objeto de la investigación; el *abductivo* (Peirce) para desmontar las figuras que sustentan la estructura de la novela y que se resuelven diegéticamente a través de sueños, metáforas y alegorías.

A manera de síntesis, podemos anticipar que la concepción metodológica aplicada se desprende esencialmente de la hermenéutica y de la inducción, con cuyos presupuestos pretendemos interpretar el itinerario comprensivo de los episodios novelescos implícitos en la mirada retrospectiva de Juan (quizás su personaje principal), y armar con los materiales resultantes un *modelo*, o mejor *nuestro modelo* de la novela.

### 1. 62/Modelo para armar, un avatar de Rayuela.

En diversos artículos y entrevistas (1) Cortázar afirma que 62/Modelo para armar es una secuela de Rayuela por dos motivos fundamentales: en primer lugar porque tanto su estructura discursiva como la organización de la trama constituyen una puesta en práctica de la concepción narrativa de Morelli, cuyos ejes pasan por la subversión de las convenciones psicológicas y la congruencia ortodoxas, y en segundo lugar porque desarrolla -o pretende hacerlo- la teoría química del pensamiento elaborada por el supuesto investigador sueco Hager Hayden descrita en la tan remanida nota del capítulo 62.

A pesar de esta declarada paternidad seudocientífica, la estructura de la novela, con su complejidad episódica y el insólito juego dramático de sus personajes, no puede analizarse como ilustración de la teoría de Hayden, en virtud de que los principios de esta teoría sólo ofician de estímulo en la promoción del impulso inicial de las constelaciones y de las figuras, cuya construcción y entramado sedimentan su base estructural.

En realidad, la supuesta nota de L'Express de París paga tributo al desarrollo vigoroso alcanzado por la neurobiología en las décadas de los 50-70, consecuencia de las precisiones logradas en los laboratorios sobre las "funciones de las neuronas en la transmisión de los impulsos nerviosos". En resumen el planteo científico es el siguiente: Las moléculas (RNA) se agrupan por millones en las neuronas del cerebro, elaboradas por las células nerviosas en función de los estímulos exteriores. Por lo tanto, la naturaleza del mensaje, implícito en todo excitante proveniente del exterior, condiciona tanto la cantidad de ciertas proteínas de las neuronas como las características de sus moléculas. Los fenómenos que la nota quiere destacar son, en primer lugar, el carácter instantáneo de la transmisión de los impulsos nerviosos por medio de reacciones electroquímicas, y en segundo lugar, la evidencia de que las moléculas trasmisoras constituyen lisa y llanamente la traducción química de los pensamientos.



La enorme cantidad de neuronas que alberga nuestro cerebro, depositarias a su vez de cantidades astronómicas de moléculas como consecuencia de la variedad y complejidad de nuestro pensamiento, hace que las posibilidades combinatorias sean prácticamente infinitas. Por lo tanto, pueden ser también infinitos y azarosos los itinerarios del pensamiento, ya que al estímulo exterior se unen forzosamente los condicionantes psicológicos que incidirán en ese itinerario, tales como la memoria, la voluntad, los deseos y los sentimientos.

En la novela que vamos a analizar, el excitante inicial que pone en funcionamiento una de las posibles trayectorias del pensamiento, conforme a las condiciones neurobiológicas descritas, lo constituye el episodio desarrollado en el restaurante Polidor, donde Juan se apresta a cumplir con un acto tan prosaico y banal como lo es comer y beber. Sin embargo, el personaje se involucra en una figura que opera en su cerebro como excitante externo, y de la que participan otros comensales (el gordo que pide un "castillo sangriento"), el espejo situado frente a Juan que le devuelve la imagen invertida del comensal leyendo un diario, mezclada a su voz haciendo el pedido al mozo, el libro de Butor comprado minutos antes en una librería, las copas sucesivas de vino Sylvaner (la marca del vino no es indiferente) que bebe mientras esas cadenas (o coágulos como dice el personaje) suscitan los itinerarios del pensamiento ahora condicionados por su memoria, su voluntad y sus sentimientos.

Conforme a la teoría de Hayden, el mensaje procesado por el cerebro de Juan, en cuanto traducción de la figura del restaurante, ha provocado la multiplicación de las moléculas configuradoras de las neuronas almacenadas en su cerebro por la vivencia de episodios de su vida ligados a su relación con Hélène, que suscitan a su vez las extrañas interrelaciones vitales con los miembros del grupo del Cluny, "su voz (la del comensal gordo) había concitado otras cosas, sobre todo el libro y la condesa, un poco menos la imagen de Hélène..." (2), piensa Juan al percibir la orientación de sus pensamientos.

Originada la cadena (o coágulo), las sucesivas instancias episódicas que la conforman saldrán de la dimensión del cerebro para ser representadas por las acciones de los personajes, desarrolladas en una espacialidad ficcional donde los principios neurobiológicos y químicos que impulsaron la generación y transmisión del pensamiento quedan diluidos. La estructura de esas secuencias de acciones a partir del episodio inicial, se desplaza de la dimensión biológica a la psicológica, encuadrándose en la propuesta de Morelli expuesta en el capítulo 62 de Rayuela, cuya síntesis puede ser la siguiente expresión: "Si escribiera ese libro (ya lo ha escrito, se trata de 62/Modelo para armar), las conductas standard...serían inexplicables con el instrumental psicológico al uso." (3)

## **2. La teoría psicológica del capítulo 62 de Rayuela.**

Es evidente que la concomitancia señalada por Cortázar -y los críticos- entre 62... y el capítulo 62 de Rayuela se verifica en el plano de la teoría psicológica implícita en las reflexiones de Morelli, y tienen que ver con el comportamiento de los personajes novelescos.



cuyas acciones se perciben como reflejos de impulsos alejados del asociacionismo psicológico clásico, al que el hombre en su estado de "homo sapiens" cree acomodarse, "... cree reaccionar psicológicamente en el sentido clásico de esa vieja, vieja palabra..." La impugnación de la razón razonante, la incoherencia serial, serán los atributos esenciales de esas conductas, y por lo tanto "los actores parecerían insanos o totalmente idiotas". Morelli afirma que en el hipotético libro que escribiría "todo sería como una inquietud, un desasosiego, un desarraigo continuo, un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada..." En efecto. Morelli-Cortázar ha escrito el libro anunciado, quizás sin la virulencia iconoclasta que anticipa las reflexiones del filósofo de Rayuela, aunque en el fondo, tal como trataremos de demostrarlo en este trabajo, los avatares de la intriga se muestran como el resultado de esas constelaciones donde los personajes actúan como fantoches que se destrozan y se reconocen "sin sospechar demasiado que la vida trata de cambiar la clave en y a través y por ellos, que una tentativa apenas concebible nace en el hombre como en otro tiempo fueron naciendo la clave-razón, la clave-sentimiento, la clave pragmatismo."

Hemos afirmado que la teoría neurobiológica de Hayden se diluye en una suerte de estímulo inicial, aunque se proyecta azarosamente en las acciones de los personajes. En efecto, la teoría en cuestión le sirve a Morelli para sustentar un fatal determinismo en la conducta de los personajes, dando origen a las reflexiones del capítulo a través de los cuales es factible entrever la formulación de una teoría psicológica que sí va a tener un desarrollo más profuso en 62/ Modelo para armar.

Signado por su propia química, cada personaje incidirá involuntariamente en quienes integran su misma constelación, provocando en ellos la generación de pensamientos y conductas consecuentes "como si ciertos individuos incidieran sin proponérselo en la química profunda de los demás y viceversa, de modo que se operaran las más curiosas e inquietantes reacciones en cadena, fisiones y trasmutaciones."

Sin embargo, la extrapolación de eslabones en el pensamiento de grupos humanos, tal como sucede en los personajes de 62/..., cada uno de ellos acosado por dramas particulares, no genera un itinerario previsible y lógico, sino que sólo representa "una instancia de ese flujo de la materia animada, de las infinitas interacciones de lo que antaño llamábamos deseos, simpatías, voluntades, convicciones, y que aparecen aquí como algo irreductible a toda razón y a toda descripción."

Es en ese contexto relativizante donde hay que entender el determinismo de los impulsos psicológicos de las conductas descrito en este capítulo de Rayuela, que se corresponde en general con la concepción de la novela implícita en esta obra, subyacente a la intrincada red episódica de 62/ Modelo para armar.



Quizá convenga aclarar que esta teoría psicológica no constituye en el sentido riguroso del concepto una teoría, ni siquiera es de raigambre absolutamente psicológica. Prefigura en realidad una actitud filosófica ante la vida y una estética consecuente necesaria para hacerla visible. Presentes en Cortázar desde su iniciación como escritor, la primera reconoce una estrecha deuda con el Existencialismo y la segunda es una secuela del Surrealismo. Al final del capítulo 62, Morelli sentencia que "a cada sucesiva derrota hay un acercamiento a la mutación final, y... el hombre no es sino busca ser, proyecta ser, manoteando entre palabras y conducta y alegría salpicada de sangre y otras retóricas como ésta."

Para acercarnos a la concepción novelesca de Cortázar y extraer de ella los conceptos que nos permita avanzar en nuestras hipótesis, es necesario plantear las reflexiones sobre su poética a partir de lo que nuestro autor ha llamado la teoría del túnel.

### 3. La teoría del túnel.

La preocupación de los críticos por la obra de Cortázar comenzó en realidad después de la publicación de Rayuela, su cuarta novela, en 1963. El éxito fulgurante y sostenido de esta obra motivó el interés de la crítica que prioritariamente encaminó su arsenal teórico a sistematizar la brillante concepción de la escritura novelesca implícita en las "morellianas", y a desnudar el montaje de la trama, entendida como su ilustración y concreción estética. Pero tal concepción no era una ocurrencia casual de Cortázar (4) sino que venía a profundizar una línea de pensamiento acerca de la novela sostenida desde su inicio como escritor, muy ligada, como hemos consignado con anterioridad, al Existencialismo y al Surrealismo, corrientes que desde las esferas del pensamiento y de la estética marcaron a fuego las resoluciones artísticas de la crítica relación hombre-mundo a partir de la segunda posguerra.

Según Saúl Yurkievich (5) entre 1944 y 1947 Cortázar delinea su teoría del túnel, un programa novelesco que el investigador argentino no duda en calificarlo de verdadero manifiesto literario dado su carácter revolucionario y crítico. En efecto, con una convicción que no admite fisuras, Cortázar postula a través de esa teoría una estética transgresiva sobre la base de la transformación radical de las estructuras novelescas y de los modos del narrar heredados del falso y obsecuente realismo y del psicologismo romántico.

Siguiendo a Yurkievich, la teoría del túnel promueve básicamente una inquisición, estética y gnoseológica, a la novela que podríamos llamar tradicional, pero también una vindicación de las expectativas novelescas en cuanto a sus posibilidades de intentar con éxito una conquista y una interpretación de lo real.

El simbolismo implícito en el túnel connota una actitud estética positiva, en virtud de que la violencia que propugna para desquiciar la literatura, para demoler sus vetustos edificios bien armados y coherentemente expuestos, implica simultáneamente una reconstrucción sobre la



base de un rearmado más auténtico del edificio y la devolución a la palabra de sus poderes violados y sojuzgados. (6)

Una buena síntesis de las ideas que esquematizan la teoría del túnel de Cortázar lo constituye la siguiente reflexión de Saúl Yurkievich: "Cortázar concibe a la novela como acto de conciencia, como autoanálisis, como exploración epistemológica, quiere volverla portadora de los interrogantes últimos acerca del sentido y del destino, hacerla participar en la dilucidación y la elección de una conducta. Quiere dotarla de esa carga reflexiva, especulativa que encontraremos en Rayuela." (7) Obviamente también en 62/... nos enfrentaremos a estos presupuestos, incluso exacerbados hasta mostrar los impulsos inmanejables de la conducta de los personajes, conductas que se enlazan entre sí para formar figuras y tejer redes que abjuran del logicismo psicológico porque en su interior se verifica la exploración de la conciencia, un territorio tan desconcertante como imprevisible, difícil de abordarlo con los instrumentos cognitivos y convencionales.

Señalada la influencia fundamental del Surrealismo y del Existencialismo en la configuración de la teoría del túnel, sistematizaremos nuestro análisis considerando separadamente el aporte de ambas corrientes.

### 3.1. Surrealismo.

En los escritos contemporáneos a la teoría del túnel, Cortázar observa lúcidamente la parábola que describe el proceso de la literatura desde las últimas estribaciones del Romanticismo y de su secuela y prolongación el Realismo (8) Evidencias de por medio, nuestro autor registra el gradual despojamiento de la literatura puesto de manifiesto tanto en la liberación de cargas verbales onerosas que la saturaban de una referencialidad obnubilante, como en el estrechamiento de la relación héroe-mundo mediante la eliminación de los nexos lógicos y de las explicaciones adheridas al asociacionismo psicológico. (9).

Para Cortázar, la introducción en la novela de una concepción poética, en el sentido esencial del término, obedece a la fuerte presión del Surrealismo. En efecto, bajo su influencia, la escritura literaria (hoy llamamos discurso), que obviamente incluye a la novela, se fue despojando de los efluvios metafóricos que adornaban falsamente su superficie, para abrirse a las asociaciones verbales libres y precipitarse sin prejuicios a la esencialidad descarnada de la conciencia. Esta podría aflorar ahora con mayor autenticidad, aunque se sacrifique la sintaxis y el orden convencionales. Entiende la influencia del Surrealismo como una operación higiénica y reduccionista de las ambiciones totalizadoras de todo creador, y es por ello que muchos escritores sintieron sus postulados como una especie de complot destructivo, como una actitud terrorista pergeñada por quienes deberían defender la literatura y no dinamitarla.

El entusiasmo de Cortázar por el Surrealismo no implica sin embargo su adhesión irrestricta a la corriente poética que lleva ese nombre, o a algunas de las vertientes que la prolongaban por esa época. Inspirado en Lautremont y Rimbaud (10), en su teoría se



propugna más bien la aceptación de la herencia surrealista en la configuración novelesca, a través de presupuestos como la vecindad con lo onírico, lo mágico y lo fantástico, la visión analógica (o poética), no lógica de la realidad, en fin, la esencialidad descarnada del lenguaje. Hacia 1947 afirma que “toda novela contemporánea con alguna significación acusa la influencia surrealista en uno u otro sentido ; la irrupción del lenguaje poético sin fin ornamental, los temas fronterizos, la aceptación sumisa de un desborde de realidad en el sueño, el ‘azar’, la magia, la premonición, la presencia de lo no euclidiano que procura manifestarse apenas aprendemos a abrirle las puertas.” Sintetizando dice más adelante “Surrealismo es ante todo *concepción del universo* y no sistema verbal. Surrealista es el hombre para quien *cierta* realidad existe, y su misión está en encontrarla ; sobre las huellas de Rimbaud, no ve otro medio de alcanzar la suprarrealidad que la *restitución*, el reencuentro con la *inocencia*.” (11)

Si aplicamos estos preceptos teóricos a las novelas de Cortázar, (12) concluiremos que es en Rayuela donde se los descubre con meridiana fidelidad, mientras que tanto en 62/... como en El libro de Manuel, éstos se hallan enriquecidos por otras perspectivas experimentales que, en el caso de 62/... trataremos de explicar en este trabajo. (13)

### 3.2. Existencialismo.

La literatura de Cortázar es esencialmente vitalista. Sus novelas diseñan puentes y escaleras para abordar lo real y atraparlo mediante la acción. De ahí que su praxis novelesca, en el sentido de construcción, reconozca una fuerte vinculación teórica con el Existencialismo, aunque sin mostrar su encasillamiento en ninguna corriente filosófica ni estética proveniente de esa línea de pensamiento. Hacia 1947 afirma lo siguiente : “Propongo el término existencialismo libre de toda implicación tópica -venga de Dinamarca, Alemania o Francia-. Aludo a un estado de conciencia y sentimiento del hombre de nuestro tiempo, antes que a la sistematización filosófica de una concepción y un método.” (14)

La perspectiva existencialista lo impele a priorizar la existencia en detrimento de la esencia, y a partir de esta toma de posición se aboca a diseñar modos de participación del hombre en una realidad que no está consumada, sino que continuamente se construye, precisamente desde la impronta de la acción humana. Sus personajes novelescos interrogan al mundo a través de sus conciencias lúcidas, cada uno de ellos trata de definir su status óntico desde la dimensión del ser-en sí y ser-en-los otros. El juicio a la condición humana que plantea cada novela de Cortázar convoca al mundo entendido no como una entelequia sino como un proyecto de cuya facticidad no se duda, pero cuya realización no depende tanto de Dios como del hombre. “Una tendencia existencialista se expresa en la intuición rilkeana de que Dios no está al principio sino al fin de las cosas”, afirma al concluir una serie de reflexiones sobre el existencialismo en la literatura contemporánea.(15)



De sus criaturas novelescas quizás Oliveira sea el mejor exponente de una actitud existencialista. Es el buscador empedernido (¿del yo?, ¿del yo-tú?, ¿del mundo?) que otea la realidad desde una cómoda superrealidad irresponsable, provocando previsibles cortocircuitos con todos los elementos que toca o entran involuntariamente en su esfera vital. Es el paradigma de la soledad del hombre, como producto de su "rechazo de sostenes tradicionales, teologías auxiliares y esperanzas teleológicas". (16)

Tal como trataremos de analizar más adelante, independientemente de su basamento existencialista, los personajes de 62/... asumen actitudes complejas que van más allá de las búsquedas en torno a la condición humana, para embarcarse en la consumación de actos reflejos, ajenos a su intencionalidad consciente.

Con una fórmula sintética, Cortázar define en estos términos el peso de las visiones del Surrealismo y del Existencialismo en su poética: "Se diría que el poetismo aspira a la superrealidad en el hombre, mientras que el existencialismo prefiere al hombre en la superrealidad." (17)

#### 4. La teoría del túnel en el contexto de la época.

A mediados de siglo, cuando Cortázar concibe su teoría del túnel, en Europa se halla en pleno apogeo una fuerte corriente crítica que desde los diferentes lenguajes artísticos pretende instaurar paradigmas revolucionarios y nuevas resoluciones técnicas y formales de las obras de arte, amparados en conceptos desestabilizadores de las convenciones tradicionales.

Escapa a los objetivos de este trabajo reseñar este complejo fenómeno, pero a manera de síntesis paradigmática del clima de época que ha instaurado la profusión de propuestas estéticas revolucionarias, comentaremos algunas ideas centrales de Obra Abierta de Umberto Eco, quizás el libro que no sólo resume brillantemente ese clima, sino que indudablemente ha marcado un hito fundamental en la configuración de las poéticas contemporáneas.

Recordemos que Obra Abierta se publicó por primera vez en 1962 aunque fue presentada como ponencia del XII Congreso Internacional de Filosofía en 1958. Su autor aspiraba por una parte a condensar una categoría explicativa de la tendencia dominante de varias poéticas contemporáneas, y por otra a pergeñar una propuesta operativa diseñada a partir de la conjugación de diversos modelos ideológicos. Tal como lo advierte Eco en la Introducción de la primera edición, la obra no pretendía instaurar una preceptiva literaria, sino ensayar una historia de la cultura iluminada a través de una historia de las poéticas. Como sabemos, el libro terminó marcando una frontera entre un antes y un después de Obra Abierta.

Los presupuestos, tanto filosóficos como estéticos que animan la obra, reconocen un estrecho parentesco con los conceptos centrales de la poética cortazariana que va desde la teoría del túnel hasta su condensación en las "morellianas" de Rayuela, lo que habla de la imposición





de ciertas coordenadas conceptuales a las que ningún creador lúcido podía sustraerse. Tanto en Eco como en Cortázar, el eje de las reflexiones teóricas y sus resoluciones prácticas es la crisis del concepto de causalidad y el relativismo consecuente, algo así como un signo de la época. Eco afirma que la apertura es la condición del goce estético y todo goce estético opera sólo sobre una obra abierta. Sin embargo, la apertura a la que alude no se identifica con la apertura programática de ciertas corrientes artísticas de la época, sino con la amplitud de posibilidades de lectura, y con la riqueza de información y sugerencia que toda obra artística conlleva potencialmente para ponerla en acto cuando entra en contacto con los usuarios. Por eso, el modelo de la obra abierta que presenta es más bien una abstracción, no indica cómo se resuelven sino cómo se plantean los problemas artísticos.

La actitud revolucionaria de Eco (18) radica en la necesidad de aceptación por parte del artista del **desorden** como módulo estructurador del arte contemporáneo. El poeta, el creador en general, se ve obligado a romper el orden tradicional en busca de un nuevo orden que le permita aumentar su información y dar cuenta de la realidad que de por sí es desordenada y caótica. Afirma Eco que el arte contemporáneo debe responder con nuevas armas a las provocaciones de lo indeterminado, lo probable, lo ambiguo, lo relativo, lo azaroso y plurivalente impuestos por los nuevos horizontes epistemológicos que las ciencias han abierto, provocando una verdadera crisis al decretar la obsolescencia de los mecanismos intelectivos y estéticos convencionales.

Una cuestión importante en Obra Abierta, en relación con la poética de Cortázar y fundamentalmente con la postulación psicológica de 62/ Modelo para armar, lo constituye la noción de *apertura* que Eco verifica en las corrientes psicológicas contemporáneas cuando estudia y define el proceso de percepción e inteligencia dentro del repertorio de su teoría. Observa una relación interactiva entre los estímulos exteriores y el mundo interior del receptor, cuya resolución es el resultado de una transacción entre ambos (19). Esta concepción rechaza de plano tanto la sicología asociacionista clásica como la perspectiva de la psicología de la forma que postulaba un isomorfismo entre estructuras del objeto y estructuras fisiopsicológicas del sujeto y consideraba a la percepción como una configuración resultante del acople de ambas estructuras. Si bien Eco no se muestra muy contundente en sus argumentaciones, marca nítidamente su adhesión a la concepción psicológica emanada de corrientes que conciben la percepción (y la experiencia cognoscitiva) dentro de un proceso, donde interactúan el excitante exterior con las disposiciones del receptor. (20)

Quizá convenga hacer aquí un breve esbozo para plantear sumariamente la influencia que la cultura política y filosófica de Francia ejerció en Rayuela y en Libro de Manuel, que constituye junto con 62/ Modelo para armar, una derivación de la primera.

Desde una dimensión que podríamos llamar ideológica, Rayuela se halla muy influida por Eros y civilización (1955) de Marcuse, filiación que favoreció su difusión y popularidad entre los jóvenes europeos. Freud, cuyas obras e ideas gozaban también de mucho predicamento en esa época, había afirmado que la civilización conlleva necesariamente la represión de los



instintos, es decir, la subordinación del eros o principio del placer al trabajo o principio de realidad. De esta represión nace el sentimiento de culpa y la neurosis contemporáneas, pero también una racionalidad que es principio fundante de la civilización. Marcuse lo rebate a través de la concepción que él denomina El malestar en la cultura, cuya síntesis podría consignarse de la siguiente manera: si la "civilización" contemporánea se estructura sobre el dominio y la explotación, la racionalidad freudiana no es otra cosa que una "razón represiva" que somete a la sociedad a la explotación y al colonialismo. A esto él llama "irracionalidad", invirtiendo los términos de Freud. ¿Cuál es entonces la racionalidad de Marcuse? Pues la "irracionalidad marginal y reprimida de la imaginación y la fantasía". Con las armas provenientes de esta fuerza creadora, la verdadera razón, se podrían socavar los cimientos de la sociedad corrompida y alienada. La sociedad nueva, para Marcuse será "el fruto no de la ingeniería social sino de la fantasía y de la imaginación poética". (21)

A través de la alegoría del mundo novelesco, Rayuela propone una vuelta de tuerca metafísica que se inscribe en el ideario marcuseano, y de ahí su actitud "revolucionaria".

Volviendo al Libro de Manuel, cuando se escribe y publica muchas cosas habían sucedido en el mundo de las ideas y de las acciones políticas concomitantes: el mayo francés (1968), la violencia política de los 70 tanto en América Latina como en Europa, la redefinición de la izquierda europea en la llamada *New Left* (Nueva Izquierda) con la que comulgó Cortázar. Mientras tanto, en 1964 Marcuse había publicado El hombre unidimensional y otros ideólogos de filiación izquierdizante (Debray, Fanon) hacían escuchar sus voces con insistencia.

Con el basamento conceptual de Eros y Civilización, el Libro de Manuel incorpora el paradigma crítico del segundo libro de Marcuse. El filósofo plantea un rechazo a las ciencias y al trabajo en virtud de que fatalmente conducen a la explotación y a la conversión del hombre en una unidimensionalidad alienante. Propone cambiar radicalmente el ideario social y científico o volver a las fuentes primitivas e ingenuas. Los personajes de Libro de Manuel son unidimensionales (en el sentido marcuseano), desvalorizan el trabajo y a la burguesía, y sus vidas configuran un juego donde el amor (eros) y la actitud revolucionaria consumen sus energías.

Aunque nacido del riñón de Rayuela, al igual que 62/ Modelo para armar, Libro de Manuel, además de constituir la única novela política de Cortázar, aborda una resolución estética diferente, en virtud de su excesiva contaminación con los presupuestos ideológicos de la época en que fue escrita, y por responder a un compromiso del autor con una causa política que en ninguna de sus otras obras creativas tuvo incidencia alguna. Un análisis exhaustivo, desde una hermenéutica comprensiva como la que fundamenta este trabajo, debe correr necesariamente por otros andariveles.



##### 5. De las "morellianas" a 62/ Modelo para armar.

Hemos consignado y analizado a grandes rasgos las coordenadas teóricas que fundamentan la poética que Cortázar expusiera brillantemente en el metadiscurso ficcional de Rayuela. De ese corpus de ideas extraeremos algunos conceptos que entendemos se proyectan en la estructura de 62/ Modelo para armar. (22).

Uno de los ejes de su propuesta del novelar se asienta sobre la transgresión sistemática de la estructura del lenguaje que da como resultado la incoherencia narrativa. En el capítulo 94 de Rayuela, Morelli afirma que "la escritura se corrompe como un bife de lomo", se pudre sintácticamente ante la violencia ejercida durante tanto tiempo por las normas y las convenciones, y por ello decide avanzar hacia la simplicidad y el "empobrecimiento" del lenguaje. En la "morelliana" del capítulo 99, se propone expurgar, castigar el lenguaje para devolverle todo el brillo perdido en su aventura decorativa, escamotear en definitiva el escribir estético que sobrevive amparado en los hábitos mentales impuestos por el racionalismo burgués, y ha sido el responsable de ese engendro que llama peyorativamente lector hembra y al que pretende expulsar de la república de las letras para reemplazarlo por el lector cómplice, el camarada de camino (23) "Escribir", dice Morelli en el capítulo 95, "una novela prescindiendo de las articulaciones lógicas del discurso."

Otro eje estructural de su poética, concomitante y subsidiario del anterior, se relaciona con el empobrecimiento del mundo novelesco. Eliminar toda narración episódica, no contar nada como si fuese una película, sino presentar los hechos como una secuencia desordenada de fotografías, como una serie de piezas de puzzle para que el lector arme la "figura", "el modelo" a su antojo, siguiendo itinerarios simbólicos azarosos que le permitan colaborar con el autor, armar con él su propia novela. (24).

La teoría de la novela implícita en las "morellianas" es compleja y adquiere densidad al operarse su trasvasamiento a la estructura de Rayuela (25). La necesidad de Cortázar de plasmar en una figura simbólica su síntesis conceptual, lo impulsó a la opción por el budismo zen, a cuyo amparo, como afirma por boca de Morelli en el capítulo 95 "se sumerge en una violenta y demencial irracionalidad, ininteligible para el oído racional y la lógica dualista y binaria."

Si bien 62/... debe entenderse como la realización de la novela cuya escritura se anuncia en los capítulos 62 y 95 de Rayuela en base a preceptos de escritura y de diseño estructural claramente pergeñados por Morelli, un análisis minucioso de sus diferentes planos de configuración nos permitirá demostrar la idea que postulamos como hipótesis básica de trabajo en esta investigación: la correspondencia existente con la teoría novelesca integral de Cortázar, entendida ésta como concepción estética fruto de la visión crítica de un creador que otea lúcidamente el universo literario desde el mirador del pensamiento contemporáneo y sus demandas emergentes.



Es notoria en esta visión estética una actitud osadamente revolucionaria por la impugnación que plantea a normas y convenciones literarias establecidas y aceptadas. Como vimos a través del paradigma de Obra Abierta, muchas de estas ideas ya circulaban como exponentes de la época ; incluso una larga corriente novelesca desde el Ulyses hasta el *nouveau roman* venía planteando postulados estéticos totalmente novedosos y fundamentalmente desestabilizadores de la estética tradicional. No obstante, con Rayuela y luego las dos novelas que nacen de ella, por primera vez se teoriza sobre esos postulados y al mismo tiempo se los lleva a la práctica a través de estructuras episódicas que ponen en evidencia la ineficacia, y por ende el fracaso, de la llamada novela tradicional cuando intenta plantear medianamente el drama de la existencia del hombre. Detrás de la ironía con que asume su papel de redentor, se descubre la sonrisa sarcástica de Cortázar cuando desnuda la mentira consuetudinaria implícita en la novela convencional : su mundo es sólo un duplicado sobreimpreso y engañoso tanto de la realidad como de sus actores, los hombres.

Cortázar inicia con esta advertencia la introducción a 62/ Modelo para armar : “No serán pocos los lectores que advertirán aquí diversas transgresiones a la convención literaria.”, para agregar en el segundo párrafo y al final : “A los posibles sorprendidos les señalo que, desde el terreno en que se cumple este relato, la transgresión cesa de ser tal... agresión, regresión y progresión son también connaturales a las instrucciones esbozadas un día en los párrafos finales del capítulo 62 de Rayuela, que explican el título de este libro y quizá se realizan en su curso.”

### 5.1. Estadios conceptuales.

Recapitulando someramente la progresión de las ideas esbozadas en este trabajo acerca de la concepción estética de Cortázar, trataremos de fijar los estadios conceptuales que estructuran su andamiaje y cuya conciliación nos permitirá un primer acercamiento a la estructura de 62/... para explicarla conforme a los parámetros emergentes de nuestras hipótesis :

A. *El proceso neurobiológico o teoría química del pensamiento de Hagen Hayden explica el arranque de la figura inicial del texto en relación con la conjunción de varios elementos : el ámbito del restaurant Polidor, el pedido del comensal gordo, el libro comprado por Juan, etc. Entendemos que el itinerario azaroso del pensamiento de Juan es el producto de la elaboración por parte de las células nerviosas, de moléculas que a su vez van configurando neuronas como respuesta al acople de esos pensamientos con la interioridad del personaje, es decir su memoria, sus deseos, su voluntad y sus sentimientos. Esta interioridad es la resultante de otros episodios que integran las figuras de la novela : la alegría traviesa y lúdica de la barra del Cluny, el vampirismo erótico de Hélène, en fin, las excursiones oníricas en busca de la claridad óptica.*



- B. *Desencadenado el proceso del pensamiento, la novela desarrolla cada eslabón de la constelación de figuras que el estímulo inicial provoca. Transitamos aquí por el estadio psicológico cuyos presupuestos operan en una dimensión simbólica, complejamente saturada de imágenes de distintos órdenes y procedencias alejada de todo asociacionismo lógico.*
- C. *La secuencia episódica, configurada con diversas piezas o segmentos de las figuras elaboradas por el pensamiento, adquiere entidad en una topografía definida como la ciudad o la zona, la que puede desglosarse en una suerte de doble espacialidad, concomitante con una doble temporalidad: la interior (memoria, deseos, voluntad y sentimientos de los personajes) y la exterior (ámbito espacial). La estructura, como composición y forma discursiva que la expresa, presenta una arquitectura coherente con los postulados básicos de la concepción estética de Cortázar implícita en Rayuela.*

## 5.2. Figuras y constelaciones.

La figura es la clave de la estructuración del universo novelesco de 62/ Modelo para armar. Con piezas inconexas de la vida de sus personajes la novela arma dibujos aparentemente sin sentido que codifican una visión fragmentaria y caótica del mundo y en consecuencia abren itinerarios alternativos de interpretación que se ofrecen como opción al lector: "Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendemos generarla" dice Morelli en el capítulo 71 de Rayuela. Siguiendo a Nicolás Rosa (26), podemos afirmar que la figuralidad constituye el vector de mayor fuerza de 62/... en virtud de que instituye un sistema de escritura y un diseño de mundo novelesco que se apartan de la tradición representativa, mimética de la narración clásica, estructurada sobre el principio de identidad. Su desplazamiento dinámico en un doble espacio, un excéntrico perteneciente a la zona, y un interior de los personajes, le confiere a la figura su fuerza significativa, aunque siempre virtual, a partir del valor simbólico que se le otorgue dentro de las constelaciones episódicas que integra.

*La traducción literaria de la figura es una especie de tapiz armado con piezas de diferentes formas y colores que en el plano discursivo se evidencia como un juego o criptograma donde el lector se debe sumergir, con su compromiso mediático, para descifrarlo.*

La primera figura de la novela le sugiere al narrador (en 3ª persona) estas reflexiones: "...acaso la constelación brotará intacta del aura todavía presente, se sedimentaría más allá o más acá del lenguaje o de las imágenes dibujaría sus radios transparentes..." (pp.14-15). Instalada la figura, surgen las demás imágenes con las que Juan, en soledad, en una mesa de un restaurant, bebiendo vino y observando a su alrededor, arma la constelación cuyo



desarrollo es la novela. Es decir, los radios transparentes dibujarían también “la fina huella de un rostro que sería a la vez un clip con un pequeño basilisco que sería a la vez una muñeca rota en un armario que sería una queja desesperada y una plaza recorrida por incontables tranvías y Frau Marta en la borda de un pontón” (p.15). A nivel episódico, el tapiz fue dibujado por las siguientes piezas : 1. El prendedor de Hélène en forma de basilisco, evocador de la escultura de este animal mitológico frente al Basilisken Haus de Viena, donde la condesa Erszet Bathory, vampira y ninfómana, celebraba sus orgías. 2. Las muñecas de Monsieur Ochs, con su fetiche fálico escondido circulando por todo el espacio de la novela. 3. El desplazamiento infinito y semionírico de Hélène por la ciudad en busca de la cita. 4. La persecución de Juan y Tell a Frau Marta, simbólica reencarnación de la condesa vampira.

Las imágenes del tapiz no se asocian lógicamente sino analógicamente, y de allí que la textura discursiva se estructure con los principios del Surrealismo (o poetismo según expresión de Cortázar) y requiera de su lector también una concepción poética (en el sentido analógico) consecuente para orientarse en la comprensión del dibujo. La avalancha de imágenes obedece a la velocidad con que se generan en el cerebro las moléculas de las neuronas correspondientes y la rapidez con que se produce la transmisión química del pensamiento : “Pensar en el basilisco era pensar simultáneamente en Hélène y en la condesa, pero la condesa era también pensar en Frau Marta, en un grito...” (p.14). La voluntad de Juan rige la orientación de las imágenes iniciales, pero inmediatamente, sin ofrecer resistencia, le invade “un cómodo sistema de imágenes analógicas conectándose con el hueco por razones históricas o sentimentales” (p.14). Como muy acertadamente afirma Saúl Yurkievich (27), esta noción de figura reconoce una estrecha concomitancia con el hueco taoísta, con el satori zen y con el mandala tántrico, que, como sabemos, influyeron preponderantemente en las resoluciones metafísicas de las novelas de Cortázar a partir de Rayuela, inducido por la orientación antilógica y antirracional de esos sistemas filosóficos-religiosos.

La idea de figura es fundamental para entender 62/ Modelo para armar y Libro de Manuel porque sobre ella se asienta la concreción discursiva y estructural de los presupuestos básicos de la teoría novelesca emergente de Rayuela. En efecto, con este procedimiento Cortázar logra superar las “psicologías” tradicionales porque en él todo vale como signo y no como objeto de descripción. ¿De dónde viene la idea de figura ? Cortázar explica que es una intuición que le viene de la niñez “Esas cosas que se producían y parecerían coincidencias o casualidades yo las sentí siempre... respondiendo a un sistema de leyes diferente al sistema de leyes aceptable y conocible por todo el mundo. Que me parecían tan rigurosas e implacables como las leyes del día” (28) Sigue diciendo Cortázar que no le “asombraba en absoluto cosas que parecían casualidades incluso sorprendentes o coincidencias inquietantes para la gente.” Esa intuición de la niñez promueve la noción triangular que luego llamará figura o constelación : cuando se producía un elemento A, seguido de un elemento B - lo que la gente llamaría coincidencia o casualidad- había un tercer elemento C, que podía ser alcanzable, comprensible o no.

Metafóricamente, Cortázar explica en el capítulo 116 de Rayuela que la figura es el producto de la mirada que no es la del voyeur, la del mirón tras el ojo de la cerradura, sino



la del *voyant*, la del vidente que cierra los ojos para poder ver mejor (29). El arte que surge de esa mirada es creador de imágenes no representación de la realidad objetiva o fotográfica.

Si bien la idea de figura ya está presente en los escritos teóricos de Cortázar de los años 47 y 48, el primer personaje que la menciona para evidenciar un elemento misterioso, no causal, en una secuencia de hechos, es Persio de Los Premios. En Ultimo round publicado en 1969, se habla de "la muñeca rota", aludiendo a la figura de 62/... (Tomo I, pp.248-271) y al "Cristal con una rosa adentro" (Tomo II, pp. 127-128), donde creemos se halla la mejor explicación de Cortázar sobre este procedimiento, por lo que copiaremos todo el párrafo :

**"En mi condición habitual 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 callejuela 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."**

Desde el punto de vista de la crítica literaria, con un criterio hermenéutico-fenomenológico es factible abordar el análisis de la obra siguiendo los itinerarios trazados por las figuras y las constelaciones. Previamente, es necesario acordar que es factible descubrir en la novela figuras lineales y sucesivas, como por ejemplo la secuencia figural : Marrast ama a Nicole quien ama a Juan quien ama a Hélène quien no ama a nadie pero posee a Juan y a Celia : y figuras radiales y en red, de mayor complejidad por la multiplicidad espacial en que se desenvuelven, por ejemplo : el episodio absurdo de la rebelión de los neuróticos anónimos en el Courtauld Institute de Londres promovido por Marrast y la persecución de Juan y Tell a Frau Marta en el hotel Rey de Hungría de Viena, que hacen constelación con el dandysmo irreverente e irresponsable de los argentinos Calac y Polanco, el despertar del laudista Austin, la posesión de Celia por Hélène y el enamoramiento de Austin y Celia.

Finalmente, la idea inicial de figura de Cortázar se acopla con un concepto similar elaborado por el Nouveau Roman con el objeto de poner en evidencia la eliminación sistemática de todo comportamiento previsible en los personajes (30). Aunque relativa y de escaso peso, es innegable la influencia ejercida por este movimiento en la narrativa de Cortázar, y por ello no descartamos alguna incidencia particular sobre este concepto proveniente de la corriente francesa de mediados de siglo. Sin embargo, el carácter extremo del objetivismo no condice con la presencia de ciertos resquicios cómplices, especie de guiños ilativos que Cortázar abandona laxamente para que el lector arme su propio modelo tirando de algunos de esos hilos casi invisibles.



### 5.3 El “doppelgänger”

En la teoría del túnel encontramos la idea del doble o “doppelgänger”, especie de contrafigura o réplica de cada personaje que permite a éstos apartarse de la visión del original, generalmente encasillada por determinados condicionamientos de la voluntad y hasta de los sentimientos. En Rayuela el concepto forma parte del repertorio teórico de la metafísica de Horacio Oliveira, pero no se integra a su estructura, salvo un sutil traslado al orden episódico en el capítulo 56, donde la duplicación se da entre los dos personajes, Horacio y Traveler. Todavía vacilante, Cortázar no se animó a incorporar el concepto de doble en la trama episódica, y adjudica a Traveler una metarreflexión ante la situación dramática de Horacio encerrado entre piolines. Traveler recupera la idea del doble para jugar con las mismas armas metafísicas de Horacio y hacerle desistir a éste de su actitud sospechosamente suicida: en efecto, uno es réplica del otro, argumenta Traveler, y por lo tanto ambos son intercambiables. Quien está de un lado puede estar del otro, y este fenómeno ubicuo relativiza, siempre según Traveler, la comodidad que le confiere a Horacio el haber ganado un espacio al que ha decidido defender en las fronteras entre la razón y la locura.

En 62/... el concepto de doble se integra a la estructura de figura y pasa a convertirse en un elemento compositivo que le confiere a ésta un carácter irreal, dotándola de cierta simbología imposible de desentrañar con los mecanismos de la psicología tradicional. Los “doppelgänger” son personajes que eventualmente salen de la figura para observarla desde un horizonte más amplio de visión que si bien complican su estructura, le suministran (es decir suministran al lector) sutiles indicios que pueden orientar las alternativas intersticiales de los posibles itinerarios de comprensión.

Como bien lo apunta Saúl Yurkievich (31), la figura del doble le permite a Cortázar superar las limitaciones impuestas por el monologismo propio del discurso egótico. En 62/... observamos que los “dobles” toman una corta distancia pero finalmente comparten los estados de conciencia con sus “originales”. A través de este acople la novela ensaya una exploración de los vínculos entre hombre-mundo a partir de una dimensión abierta, desde una mirada que sigue más la simultaneidad de las piezas de las figuras que la engañosa linealidad de los actos narrados como secuencias coherentes.

La duplicación como estrategia compositiva no se limita a los personajes, sino que se proyecta fuera de ellos para abarcar los espacios y los tiempos del relato. En la búsqueda pesadillesca de Hélène, París se confunde con Buenos Aires, y en el espionaje que llevan a cabo Tell y Juan en el Hotel Rey de Hungría, se adivina la superposición de una confusa antigüedad, cuando la condesa vampira seducía y sometía a sus víctimas en los sótanos del hotel. En los cruces significativos que surgen de estas coordenadas se verifica la apertura de las figuras a líneas de interpretación diversas, sobre las que el lector ejerce su libertad.

En 62/... los personajes llaman “paredro” a sus respectivos dobles o “doppelgänger”, que, como explica Juan, es una “...entidad asociada, ...especie de compadre o





sustituto o *baby sitter* de lo excepcional...” (p. 23). Su función es eminentemente duplicadora “...un delegar lo propio en esa momentánea dignidad ajena, sin perder en el fondo nada de lo nuestro...” (p.23), una sustitución que, como decíamos antes, se podría trasladar a lugares y tiempos: “... cualquier imagen de los lugares por donde anduviéramos podría ser una delegación de la ciudad, o la ciudad podía delegar algo suyo... en cualquiera de los lugares por donde andábamos y vivíamos en ese tiempo” (p.24).

El paredro no asume una condición fantasmal en la novela, sino que es representado por algunos de los integrantes del grupo y por ello la responsabilidad de su ejercicio a través de la voz “...era fluctuante y dependía de la decisión momentánea de cada cual...” (p.28). Además, su atribución se cumple siempre en función de la ciudad y especialmente cuando la barra recalca en el Cluny aunque hay ejemplos de su aparición en otras situaciones. Independientemente de la originalidad de su concepción, este procedimiento duplicador tiene en la novela un rendimiento muy eficaz por la ubicuidad de la perspectiva que define y la relativa impunidad con que el paredro asume su discurso, despegado de toda paternidad responsable con respecto a sus ideas. Como consignábamos antes, la perspectiva duplicadora de la visión que impone el paredro, constituye en esencia un desglose y una objetivación de la mirada del personaje. Es decir, en el plano de la enunciación se produce una apertura bidimensional que en realidad se percibe como multidimensional. En algunos casos “... sentíamos que mi paredro estaba como existiendo al margen de nosotros... como si en algunas horas privilegiadas saliera de sí mismo, mirándonos desde fuera” (p.29), admitiendo la posibilidad de una duplicación al infinito, en eco.

El paredro de cada personaje encuentra su justificación en la ciudad, la que trasciende el plano del espacio vital para erigirse en una dimensión metafísica que impone cierta fatalidad en el comportamiento de sus habitantes, cierta rutina puesta de manifiesto en los relatos y las noticias que cada uno aporta sobre ella y sobre sus propias existencias singulares. El paredro abre, amplifica la figura y multiplica la perspectiva. Su mirada obliga a hurgar en los abismos suscitando contrafiguras, como la muerte, real o ficticia, en la constelación Juan - Hélène.

El paredro de Hélène, vagamente identificado con Juan, se distancia de su “original” para acusarla cuando deambula por la ciudad acosada por los fantasmas de la culpa (se sentía culpable de la muerte del joven de la clínica): “Mi paredro me hubiera tratado amablemente de suicida postergada, me hubiera dicho: ‘nosotros vamos a la ciudad pero tú solamente vienes. tú no haces más que venir de la ciudad’, y aunque no hubiera sido fácil entender lo que quería decirme, porque bien podía suceder que mi paredro dijera a veces cosas muy diferentes, algo en mí le hubiera dado la razón esa tarde...” (p.108). Es evidente que la reflexión del paredro, ella misma desde otra dimensión de los hechos, proyecta la simbología de la muerte implícita en ese episodio a la futura resolución del conflicto Juan-Hélène, donde la



muerte aparece en diferentes grados y formas. Como dice el personaje en la continuidad de sus introspecciones, la perspectiva que le impone el paredro repudia "la vida condicionada por la inteligencia, la vida a base de algodones y aisladores..." (p.108).

El paredro en definitiva oficia de visión no euclidiana de los hechos, instala la visión en dimensiones viciadas de lógica y orden, pero que al mismo tiempo son devastadas: "Pero contar, tú lo sabes, sería poner orden como quien disecciona pájaros, y también en la zona lo saben y el primero en sonreír sería mi paredro." (p.38) dice Juan en un imaginario diálogo con Hélène. Cuando en la mesa del Cluny Polanco y Calac juegan con el caracol Osvaldo al par que desgranar extravagantes fintas verbales, "mi paredro y los demás pierden rápidamente el interés y se dedican a cosas más serias..." (p.67). La perspectiva de la cotidianeidad que impone es más abismal y amplia que la ofrecida por la superficie de los hechos, entonces "mi paredro se apresura... a guardar al caracol Osvaldo porque toda tensión en el grupo lo entristece..." (p.67).

La inclusión del paredro dentro de las figuras de la novela no es sin embargo muy profuso. Su condición de observador privilegiado se relaciona con la visión de la ciudad, y en ese sentido "esa disposición (entender complicando o complicar entendiendo) acentuadamente francesa era un tema recurrente en las charlas de café con Juan o Calac o mi paredro, gente con la que se veía en París y se discutía..." (p. 48). (32)

#### 5.4. La ciudad o la zona.

Al analizar las figuras y constelaciones y tratar de definir la entidad de los dobles o *doppelgänger*, necesariamente nos hemos referido a la ciudad en virtud de constituir el espacio vital donde esos elementos estructurales adquieren significación y contenido.

Trataremos de ampliar ese análisis, a partir de una observación de la ciudad desde su ámbito específico.

En principio, aceptamos la cuasi sinonimia ciudad - zona porque así lo propone Cortázar aunque es evidente una sutil distinción de conceptos: mientras la ciudad es más exterior y espacial, la zona alude al reflejo de ese espacio en la interioridad de los personajes. El lector entrenado en el discurso cortazariano puede discriminar esta distinción semántica aún cuando en la novela aparezcan juntos ambos términos.

Cortázar afirma que la ciudad no es ninguna ciudad en particular, sino una síntesis subconsciente de todas, una especie de clima donde se respira esa vibración especial que motiva el comportamiento metafísico de los personajes (33).



En 62/... la ciudad es una figura que concentra en el Cluny la onda expansiva de los episodios vividos por los personajes en Londres, Viena, París y Buenos Aires (en este último caso a través de la memoria). Su clima le confiere a esos hechos la densidad de la constelación, tal como lo hemos analizado con anterioridad y cuyo significado reclama una mirada inteligente, presta a percibir la simbología subyacente en sus nexos ilógicos. Con palabras de Cortázar "la ciudad es un puerto en donde bruscamente pueden bajar y encontrarse."  
(34) La importancia capital de la ciudad en la novela es consignada por el mismo autor :

**"Entonces, era lógico que cuando empecé a escribir 62 -dentro de toda la antipsicología que allí había, del rechazo de todas las conductas y los motores propios de la conducta psicológica de los seres normales- la idea de la *ciudad* me vino, digamos, como una especie de punto de reunión eventual de los personajes contra todas las leyes humanas y divinas, puesto que hay personajes que se encuentran en *la ciudad* e incluso les suceden cosas en *la ciudad* mientras uno de ellos está viviendo en Londres y el otro, por ejemplo, está viviendo en Viena." (34 bis)**

Desde esta perspectiva de observación crítica, podemos analizar el modelo de la novela como una metáfora de la ciudad construida con las piezas aportadas por los personajes, traídas de Londres, París y Viena, y que funcionan más como metamorfosis mental que como realidades visualizables.

Quizás la mejor síntesis de la espacialidad de la ciudad en relación metonímica con los personajes, lo constituya la situación en que Juan, vagando por París, en un amanecer de Navidad, algo ebrio y desamparado, encuentra la comprensión de la figura que compone con Hélène, Marrast, Nicole, Celia y los otros integrantes de la barra del Cluny. Su reacción intelectual, inconsciente e ilógica, surge como respuesta a la vibración de la ciudad, en esa noche y en ese estar en la ciudad que es cifra y síntesis de todas las noches y de todos los tiempos y de todos los espacios del dibujo figural. Después de la secuencia de las piezas, aparece el poema a la ciudad, extenso ditirambo surrealista donde se mezclan las vivencias porteñas con las miradas existencialistas a las ciudades europeas, miradas marginadas de todo orden racional, envueltas en un empaque metafísico-simbólico que transfiere su fatal espacialidad exterior a la interioridad de la mirada :

**"Entro de noche a mi ciudad, yo bajo a mi ciudad  
donde me esperan o me eluden, donde tengo que huir  
de alguna abominable cita, de lo que ya no tiene nombre ;"**





basilisco... y ahí se quedó fumando y pensando en las últimas noticias de Polanco y sobre todo en la gran novedad de que la piedra de hule de Marrast ya estaba viajando rumbo a Francia..." (pp. 100/101). Y las piezas se arman y forman la figura : "Así esa noche las callejas vienasas me traían a los basiliscos, que era como decir Hélène,... y entonces haberme acordado de monsieur Ochs no era quizá tanto una consecuencia de la casa del basilisco que me había llevado hasta él pasando por el clip de Hélène, sino quizá de las muñecas, en la medida en que las muñecas eran uno de los signos de la condesa que había vivido en la Blutgasse..." (p.101).

Pero la ciudad tiene sus límites espaciales concomitante con fronteras mentales : "-Anduve por una calle de aceras muy altas -dijo Tell- Es difícil explicar, la calzada estaba como en el fondo de una trinchera, parecía un arroyo seco, y la gente caminaba por las dos aceras a varios metros más arriba... y al final se salía al campo, creo, se acababan los edificios, era el límite de la ciudad.

-Oh, el límite -dice Juan-. Nadie lo conoce, sabes." (p.68)

Aunque difusa en sus contornos y hasta esquiva en sus elementos, la ciudad protege a quien asume la existencia como una aventura o como un ingrediente inevitable de su espacio vital. Por ello su frontera es inquietante, y como afirma Juan en la cita anterior, nadie conoce su límite : "Es una región (el límite) que te encoge el alma, que te da una tristeza sin razones, nada más que por estar ahí y andar por esas aceras..." (p.69).

A manera de ejemplo sintomático del carácter de escenario donde las piezas se juntan y cobran sentido, tomemos nuevamente la secuencia central Juan - Hélène. Juan vive con Tell aunque ama a Hélène, mientras Marrast vive con Nicole quien ama a Juan. Tanto Tell como Marrast han asumido estas circunstancias, pero los reflejos de los amores frustrados constituyen un telón de fondo de la precariedad con que tratan de impostar su muerte u olvido. La ciudad los actualiza y los abrumba con sus fantasmas. En alguna medida, la ciudad oficia como ámbito propiciatorio de la autenticidad de los sentimientos :

*"-Lo siento mucho -dijo Tell-, pero la ciudad es así, uno entra y sale de ella sin pedir permiso y sin que se lo pidan. Siempre fue así me parece..."*

*-Si querida. Pero ya ves, yo buscaba a Hélène y tú viste a Nicole.*

*-Ah -dijo Tell-. Tú piensas que yo he visto a Nicole porque me gustaría que la buscaras a ella y no a Hélène.*

*-Por Dios, no -dijo Juan secándose la cara y maniobrando con algodones y alcohol- Pero ya ves que tú misma sientes la diferencia, le das a nuestra coincidencia en la ciudad una especie de valor moral, estableces posibles preferencias. Tú y yo estábamos en otro plano, éste." (p.64)*



Para que este refugio que Tell llama de vendas y algodones funcione con su cinismo intacto, deben evitar su encuentro en la ciudad, donde está "la verdad" por decirlo de alguna manera :

*"Ya verás que no nos encontraremos nunca en la ciudad"* (Tell a Juan, p.70).

Cuando se encuentran todos en la ciudad, las máscaras caen y las piezas del tapiz se reacomodan siguiendo un dibujo antojadizo donde están ausentes las vendas y los algodones. Es decir, se rechaza la fácil receta de la novela tradicional.

### 5.5. Lo fantástico,

Nicolás Rosa afirma que en 62/Modelo para armar "el juego de los espacios produce el efecto de lo fantástico" (35). En efecto, la saturación espacial va dejando huecos, resquicios por donde se cuela lo fantástico como una mediación entre lo mítico y lo real.

Toda la narrativa de Cortázar instauro algún grado o especie de lo fantástico, por la actitud lúdica en un caso, dramática en otros con que resuelve cada instancia episódica, instalada siempre entre lo onírico y lo especulativo, saltando sobre la realidad sin detenerse a observarla seriamente para registrar su fisonomía concreta, o en el mejor de los casos mostrando una imagen alternativa de su fisonomía.

Quizás sus cuentos, por la brevedad y condensación de su estructura, sean los que mejor revelen esta dimensión de la escritura de Cortázar. Desde la contaminación espacio-temporal (36), hasta la desnaturalización morfológica de los cronopios, famas y esperanzas, desfilan por sus cuentos todo el arsenal previsible de procedimientos que convierten a éstos en uno de los mejores y más ricos exponentes de la literatura fantástica en lengua española.

La riqueza y eficacia de lo fantástico en Cortázar obedece a que se halla instalado tanto en la trama episódica como en el lenguaje. Su discurso narrativo asume una estructura que incorpora lo fantástico a su seno a través de la utilización anticonvencional de palabras y giros, de procedimientos irónicos y exóticos como el glíglico y la h protética de Rayuela, el lenguaje infantil y la jerga absurda de los argentinos de 62/..., etc.

Por la relevancia que tiene como valor estructural y estructurante del relato, lo fantástico en la narrativa de Cortázar merece un estudio en profundidad, abarcador de la totalidad de sus novelas y cuentos. No obstante, en virtud de los objetivos de este trabajo, y en concomitancia con su hipótesis central, trataremos de sistematizar algunos conceptos sobre el tema en un esbozo sintético de ideas, a partir de su verificación en 62/ Modelo para armar.

En principio la dimensión fantástica tanto del mundo como del discurso novelesco es coherente con los conceptos básicos de la teoría estética de Cortázar : severa



impugnación del racionalismo y el logicismo en la secuencia episódica, y desquiciamiento de la literatura tradicional, entendida ésta como producto de una sintaxis coherente, de un lenguaje que responda al convencionalismo académico de la corrección lógica y de la precisión semántica. En consecuencia, *lo fantástico se integra a la novela como concepción abarcadora de la organización de la trama y de su estructura discursiva*. Corresponde por lo tanto a su esencia como producto artístico y a su naturaleza objetual.

Rosemary Jackson (37) señala los siguientes elementos como atributos inherentes a lo que llama el modo fantástico, cuya presencia define todo *Fantasy* o relato fantástico :

1. El carácter fantástico resulta de transformar la condición contraria a la realidad en una realidad en sí misma. Se basa entonces en una franca violación de lo que aceptamos como real, y en ese sentido la considera subversiva porque perturba las "leyes" de representación artística y la reproducción de lo "real" en la literatura.
2. Separado de su contexto de fe en lo sobrenatural (sagrado o secular), lo fantástico se convierte en expresión de las fuerzas humanas. Con la imaginación el hombre compensa lo que ha perdido en el nivel de la fe.
3. Lo fantástico es una presencia espectral suspendida entre el ser y la nada. Quiebra lo real, cargándolo de contradicciones sin resolverlas.
4. Siguiendo a Todorov (38) en la casi totalidad de los casos no se limita a lo temático, sino que se proyecta también al enunciado y en general a la dimensión estructural, produciendo una vacilación fundamental en el lector : no aceptar la situación por insólita ni desecharla como fenómeno sobrenatural.
5. La topografía, los temas y los mitos de lo fantástico trabajan en dirección a la no-significación, al punto cero de lo que no tiene contenido.
6. Las unidades tiempo, espacio y personajes son amenazadas por la disolución. El tiempo cronológico se diluye anulando la secuencia pasado - presente - futuro.

En la novela que analizamos, la realidad se esfuma en lo onírico e inconsciente. Hay segmentos de la secuencia episódica donde el comportamiento de los fenómenos reales atenta contra las leyes del sentido común, generando situaciones cómicas o patéticas, ambas igualmente fantásticas. En el primer caso tenemos por ejemplo el supuesto naufragio de Polanco y Calac en la isla de la escuela- vivero, que genera una situación absurda por su incompatibilidad con la realidad. Sin embargo, detrás de lo cómico se adivina una alegoría : la expulsión de los argentinos de Francia presuntamente por conductas antisociales.



En este caso la realidad se sobredimensiona provocando el conflicto lógico entre las exageradas reacciones de los personajes, que actúan como si vivieran un verdadero naufragio, cuando en realidad se trata de una pequeña laguna muy pequeña y playa, y las simples operaciones de rescate, que aparentemente consisten en la persecución del inspector Carruthers para hacer efectiva la expulsión :

*“- Estás loco -dijo Polanco indignado-. De aquí a la orilla hay por lo menos cinco metros, no vas a pretender que los caminemos. ¿Y las hidras, y las sanguijuelas, y las fosas submarinas ? Este se cree que soy el comandante Cousteau.” (p.219)*

En el segundo caso, la secuencia paradigmática lo constituye la persecución onírica de Juan y Tell a Frau Marta por los pasillos del hotel Rey de Hungría de Viena. En algún momento, el espacio se amplía hacia el exterior lo que provoca una sobreimpresión de la realidad con la identificación de Frau Marta y la condesa Erszet Bathory, sumada a la superposición del espionaje con la búsqueda de Juan a Hélène por ámbitos borrosos, fronterizos con el sueño, donde aparecen elementos extraños como trenes y tranvías oníricos en un contexto espacial diferente al interior del hotel. Tell se ha quedado adentro, fuera de la figura conformada por Juan y Hélène y sus respectivas búsquedas. Esta secuencia prácticamente cruza toda la novela, y a través de su riqueza y densidad se pueden estudiar todos los elementos constitutivos de lo fantástico, como la anulación de la linealidad temporal presente, pasado, futuro, sustituida por un solo bloque confuso de tiempo y espacio, la presencia espectral de lo fantástico en la frontera de la disolución entre el ser y la nada, y la mitología, fantasmal y subterránea, del vampirismo de la condesa. Esta complejidad de elementos es la que instala en la novela una suprarrealidad patética pues denuncia el hueco existencial o mejor el vacío metafísico de nuestras existencias : las metas de las búsquedas son confusas y borrosas y los itinerarios caóticos, más cerca del sueño que de la vigilia. Lo fantástico adquiere aquí un carácter simbólico al proyectarse a la totalidad del género humano, instalado sobre el volcán de un mundo contemporáneo en erupción.

Una situación fantástica caracterizada por la no significación y carencia de contenido, lo constituye el episodio de los neuróticos anónimos de Londres, agitados por una ocurrencia de Marrast : por medio de cartas anónimas instiga a los neuróticos a una suerte de rebelión ante la existencia de un misterio no resuelto en el tallo de un vegetal pintado en un cuadro de segundo orden, expuesto en el Courtauld Institute. Los neuróticos, excitados por el misterio se autoconvocan frente al cuadro generando una situación sin sentido, sin otro matiz que la travesura y el absurdo resultante. Este hecho se conecta con la estatua de Vercingétorix, héroe de Arcueil, esculpida por Marrast por encargo de la Municipalidad. La concepción artística de la estatua, que ya tuvo su azaroso antecedente en la búsqueda de la piedra de hule en Inglaterra, atenta contra los cánones estéticos convencionales : la figura del héroe es absurdamente abstracta y su pose se halla invertida.





*"... trastrocándose así de paso en términos escultóricos la tradicional desproporción entre la parte sumergida y la visible de un iceberg, que a Marrast le había parecido siempre un símbolo de la peor insidia natural." (p. 56/57)*

En esta secuencia sin embargo queda resumida la concepción fundamental de la estética cortazariana, trasladada aquí a la escultura: violación de los cánones lógicos y convencionales, provocadores como en este caso de verdaderos escándalos de la razón.

Si analizamos lo fantástico con relación a la ciudad como ámbito espacial donde se concretan las figuras y las constelaciones, notamos una evidente dualidad en su tratamiento: por una parte es notoria la presencia, más adivinada que descripta, de la ciudad con sus contornos naturales, y por otra, se presenta subterráneamente, como una figura fantasmagórica, desdibujada por una bruma patéticamente deformante que oscila entre la noche astronómica y la semiinconciencia de los personajes que la registran.

Veamos un ejemplo. La relación Juan - Hélène cobra entidad en la ciudad. La dualidad de Hélène, más que metafísica es sentimental, y halla su correspondencia con las imágenes de la ciudad que percibe en estado de "vigilia" o de "sueño", si convenimos en diferenciar con estos términos sus estados psicológicos. En un caso la ciudad es clara, diurna y hasta amistosa:

*"Había poca gente en el andén del metro, gente como manchas grises en los bancos a lo largo de la pared cóncava con mayólicas y carteles de propaganda. Hélène caminó hasta el extremo del andén donde la escalerilla permitía alcanzar -pero estaba prohibido- la entrada del túnel; encongiéndose de hombros, pasándose vagamente el dorso de las manos por los ojos, regresó hacia la zona iluminada..." (p.117)*

En esta especie de vigilia, nada perturba la percepción de la ciudad y en consecuencia sus imágenes son recibidas con nitidez:

*"... empieza a mirar uno tras otro los enormes carteles que violan la distracción... primero una sopa, después unos anteojos, después una marca de televisor, gigantescas fotografías en las que cada diente del niño a quien le gustan las sopas Knorr tiene el tamaño de una caja de fósforos..." (pp. 117/8).*

En otros casos, la misma ciudad se transfigura en un monstruo hostil. Es oscura y abominable y un ligero tulo la cubre perturbando la visión transparente y limpia de la secuencia anterior. Hélène la observa desde el sueño recurrente que abotaga su conciencia, acosada por su lucha interior cuyo símbolo es la búsqueda desesperada por encontrar el lugar de la ciudad donde debe entregar el paquete:

*Esa vez los soportales donde las pescaderas alzaban sus tiendas estaban vacíos y como recién lavados, lo único reconocible era la perspectiva de las galerías y las arcadas, y*



*también la luz indefinible, neutra y ubicua, de la ciudad. Hélène sabía que si no se apresuraba llegaría tarde a la cita, pero era difícil orientarse en un barrio en el que las calles se volvían bruscamente patios o estrechos pasajes entre casas vetustas, con vagos depósitos sin salida donde se acumulaban arpilleras viejas y montones de lata...” (p.121)*

En suma, reiteramos que lo fantástico configura una dimensión estructural de 62/... y en ese sentido la cruza en todas direcciones. Obviamente, la profundización de sus elementos constitutivos nos llevaría a analizarla en su conexión con los ingredientes básicos de la narrativa de Cortázar, es decir el Surrealismo y el Existencialismo, y a verificar su manifestación en el ámbito del lenguaje y del discurso narrativo. Esas proyecciones no son objeto del presente trabajo.

## **6. Conclusiones. Propuesta de un modelo.**

En páginas anteriores hemos tratado de desmontar los presupuestos estructurales de 62/ Modelo para armar desde una perspectiva de justificación tanto estética como conceptual. Paradójicamente, debimos auxiliarnos de un buen arsenal de mecanismos sistemáticos y lógicos con los cuales proyectar alguna luz sobre una arquitectura novelesca que precisamente impugna los cánones edificados por la tradición literaria sobre esos mecanismos convencionales. Sin embargo, en esta operación, más lectural que analítica, es factible descubrir la apelación que hace Cortázar a los fundamentos logicistas y racionales del comportamiento humano, para atacarlos desde la comodidad que le ofrecen sus criaturas novelescas.

Cortázar opera dentro del sistema tradicional, pero resquebraja su armonía binaria, altera su regularidad, hace un corrimiento general del sistema, invierte, deconstruye las oposiciones que lo sustentan. (39) El despliegue de esta escritura se hace posible únicamente con el acompañamiento del “lector cómplice, camarada de camino” al que aspira Morelli, un lector que necesariamente debe operar como vector de las opciones y armar “su modelo”. Es decir, entendemos que la novela implica un tácito contrato con el lector al que se trata de seducir desde el título con su velada invitación a una aventura que, tratándose de Cortázar, se presume estará bien provista de sorpresas y caminos opcionales.

Siguiendo una línea crítica contemporánea, podemos acordar que 62 Modelo para armar configura un artefacto textual dotado de las condiciones óptimas para producir una experiencia de lectura estimulante, aunque en la complementación de roles entre autor-lector, este último se halle limitado en su libertad, acosado por la provocación y la manipulación.

### **6.1 Los derechos del lector.**

La recuperación de los derechos del lector, la revaloración de su papel protagónico en la construcción del sentido de una obra literaria, ha dado origen a una profusa corriente crítica que después de mediados de siglo se sistematizó en base a los aportes que,



desde diferentes ámbitos y perspectivas, realizaron Umberto Eco, Roland Barthes y su grupo y los estudios de Semiótica.

Salvando toda confusión entre crítica y creación literaria, es evidente que el auge de estas perspectivas críticas obedeció a la tendencia dominante en la creación literaria, donde el lector fue ganando espacio merced al desplazamiento, y en algunos casos la total inhibición, de otras categorías tradicionalmente fuertes en la estructura de la obra. Se afirma, en una especie de consenso generalizado, que desde el Ulyses la novela rompe con las dimensiones espacio-temporales tradicionales para embarcarse en experiencias narrativas que salen de los moldes clásicos y por ende plantean nuevos modelos y concepciones de lectura. Esta consigna, que no carece de justeza y obviedad, se relativiza sin embargo si encaramos el estudio de esta categoría desde el origen mismo de los estudios literarios. En efecto, en la Poética de Aristóteles, la experiencia trágica se concreta bajo determinadas condiciones y predisposiciones del expectador, lejano ascendiente del lector contemporáneo.

Con estas breves consideraciones teóricas, que no creemos pertinente ampliarlas, queremos rescatar la revalorización del status de la lectura y del lector que lleva implícita la concepción estética de Cortázar a partir de Rayuela, y cuyo mejor ejercicio experimental es sin dudas 62/ Modelo para armar.

En esta novela el autor le asigna al lector un papel fundamental en la construcción de la obra. La lectura se convierte en escritura, en construcción de un *modelo* en base a los materiales suministrados por el autor, conformado por las figuras episódicas, los indicios y hasta las trampas. En este sentido, quizás no sea el Ulyses el referente más importante de Cortázar sino el Finnegans Wake donde Joyce propone una serie de asociaciones y conexiones para que el lector construya su propio texto. Como afirma Barthes, toda la literatura contemporánea le asigna un papel protagónico al lector, a tal punto que "los intereses de la obra literaria no son ya tanto hacer del lector el consumidor sino el productor del texto." (40)

Texto plural y polisémico, 62/ Modelo para armar convierte al lector en su constructor. Por ello, a manera de cierre de nuestras reflexiones sobre la obra, desde la perspectiva de un lector atento, trataremos de compaginar el modelo lectural implícito en este trabajo, modelo que obviamente se construyó sobre la base de los presupuestos teóricos y críticos que fundamentan nuestro análisis.

## 6.2 Estructura del modelo.

El modelo de lectura de la novela ha quedado definido a lo largo del trabajo, aunque parcelado en diversas piezas, disperso en la secuencia lineal generada por las diferentes dimensiones y perspectivas elegidas para observar el mundo novelesco y sus contextos. Intentaremos ahora aglutinar esas líneas en una estructura unitaria :



1. La presencia de Juan en el restaurant Polidor se produce con posterioridad a los hechos que forman la trama de la novela, después de la inauguración de la estatua de Vercingétorix y la dispersión de los personajes por París. Es nochebuena y su soledad sumada a la carga depresiva que acumula lo impele a entrar en ese salón de sobria elegancia y animación y pedir una botella de vino Sylvaner. Poco antes había comprado un libro (6.810.000 litres d'eau par seconde de Michel Butor) que hojea al azar y al fijar su atención en la cita de "Les chutes du Niagara" de Chateaubriand, un "comensal gordo", a quien ve de espaldas a través de un espejo, pide un *chateau saignant* (bife semicrudo) que por contaminación fonética suena en él como *chateau sanglant* (castillo sangriento).

2. El desencadenamiento de las figuras que la situación anterior provoca en Juan no se explica por el asociacionismo psicológico clásico, ya que el personaje hace trampa con la traducción para forzar un itinerario de comprensión de los sucesos que acaba de vivir. El elige un camino de entre varios posibles, a partir de la motivación inicial de la situación del restaurant : de manera analógica (no lógica) operan los nexos y puentes y se construyen las *constelaciones* y los *coágulos* en que va a concretarse la comprensión elegida.

3. La estimulación inicial, que escapa al control voluntario de Juan, se explica por el mecanismo neurobiológico descrito en la nota del capítulo 62 de Rayuela: las células nerviosas elaboran moléculas con las informaciones recibidas del exterior (el pedido sangriento del comensal), las que a su vez configuran neuronas al acoplarse con la orientación dada por el personaje a esas informaciones, a través de sus deseos, su voluntad y sus sentimientos. Estos componentes condicionan la opción asumida por el personaje, al traducir la situación del restaurante como una metáfora de los episodios de su vida, y donde la simbología de la sangre ocupa un lugar central : "El comensal gordo había pedido un castillo sangriento, su voz había concitado otras cosas, sobre todo el libro y la condesa..." (p.11) "El resto lo invadía sin resistencia... para incorporarle ahora un cómodo sistema de imágenes analógicas conectándose con el hueco por razones históricas o sentimentales." (p.14)

4. La teoría psicológica que fundamenta la asociación de estas figuras, de la que dimos cuenta en un apartado de este trabajo, opera analógicamente, en menoscabo del asociacionismo lógico.

La condensación de las circunstancias en la situación del restaurant reconoce una fuente azarosa e hipotética : "Todo es hipotético, pero se podrá admitir que si Juan no hubiera abierto distraídamente el libro de Michel Butor una fracción de tiempo antes..." (p.22) Cuando cierra el libro le llega la voz del comensal desde atrás y se produce el acople : "imposible separar las partes, el sentimiento fragmentado del libro, la condesa, el restaurant Polidor, el castillo sangriento, quizás la botella de Sylvaner" (p. 22) A partir



de allí Juan inicia el itinerario retrospectivo de su vida a través de uno de los caminos opcionales que se le ofrece : “quedó el cuajo fuera del tiempo, el privilegiado horror exasperante y delicioso de la constelación, la apertura a un salto que había que dar y que él no daría porque no era un salto hacia nada definido ni siquiera un salto.” (p.22) La estructura circular y quebrada de la figura que se desencadena, repudia todo principio de causalidad : “Todos mis actos en esa última media hora se situaban en una perspectiva que sólo podía tener sentido desde lo que me había sucedido en el restaurant Polidor, anulando vertiginosamente cualquier enlace causal ordinario.” (p.26)

5. La figura que conforma la reconstrucción de los episodios a partir de la perspectiva de Juan, se puede ordenar de acuerdo con los respectivos contextos espaciales, que constituyen desgloses de la ciudad o la zona, en Viena, Londres y París.

1. Viena. Juan (argentino), traductor de organismos internacionales, vive circunstancialmente en Viena en pareja con Tell (danesa). En la relación entre ambos está ausente el amor, ya que Juan está enamorado de Hélène y Tell asume la situación como una manera de ejercer su nórdica libertad : “No estés triste, tu danesa loca seguirá queriéndote a su manera. Ya verás que no nos encontraremos nunca en la ciudad.” (p.70) Del cómodo hotel Capricornio se mudan al Rey de Hungría, un hotel viejo y destartado ubicado cerca de la Blutgasse, la zona antigua y barroca de Viena, teatro de las leyendas sobre vampiros. La causa : investigar a una exótica anciana, a quien Tell llama Frau Marta, y a la que supuestamente había sorprendido en un fino intento por seducir a una joven turista inglesa. Se incorpora aquí la metáfora del vampirismo que se conjuga analógicamente con la sangre connotada por el pedido del comensal gordo, metáfora que a su vez se proyecta a la comprensión de la indiferencia de Hélène, vampira mental y ninfómana.

La persecución nocturna de Juan y Tell a Frau Marta por los pasillos del hotel se encadena en episodios que forman una sátira caricaturesca de la novela policial negra. La fuente del supuesto vampirismo de Frau Marta, surge de la asociación que ambos hacen con la condesa Erszet Bathory, un personaje legendario de Viena que seducía a doncellas para someterlas a violentas prácticas orgiásticas y de vampirismo. Es evidente que esta connotación surge en Juan cuando se encuentra en el Polidor, como consecuencia de la contaminación con los otros componentes de la figura.

El vampirismo descubierto en Viena marca el itinerario elegido por Juan : Hélène y su confusión, asociada a la muñeca de Monsieur Ochs que circula por la



novela con su carga obscena, constituye un símbolo de la búsqueda de su identidad, a través del cual se explica la imposibilidad del amor.

Las cartas con que jugaba Tell eran inocentes y ambiguas, no así las de Juan "Para mí el juego tuvo casi enseguida más cartas que para Tell, en esos días llegó la misiva de Monsieur Ochs, y el relieve del basilisco incorporó otras presencias en la danza vienesa..."

2. Londres. En esta ciudad, mientras Juan y Tell viven en Viena, Marrast (escultor francés) busca una piedra de hule para esculpir la figura de Vercingétorix, héroe de Arcueil, por encargo de la Municipalidad. Nicole, su compañera, enamorada de Juan, pinta gnomos sobre papel canson para una publicación infantil. Aquí, el dramatismo de la existencia de los personajes encuentra una válvula de escape en la ironía absurda de la aventura divertida e irresponsable. Marrast, secundado por los argentinos Calac y Polanco, provoca el desconcierto de los Neuróticos Anónimos, al denunciar cierto misterio en torno a una pintura de segundo orden exhibida en el Courtauld Institute. Los neuróticos se alteran, visitan masivamente la obra en cuestión mientras los personajes se divierten y disfrutan del absurdo. En esos avatares conocen a Austin, joven laudista que se integra al grupo para aprender francés. En la figura armada por Juan desde el restaurant Polidor, ese personaje asume el rol de homicida que sacrifica a Hélène como rito propiciatorio de la purificación por la muerte. Amante de Celia, seducida por Hélène, en el imaginario de Juan, Austin restablece la nada al eliminar en Hélène el primer eslabón tanto de la figura Austin-Celia como del confuso itinerario existencial de Juan.

También en Londres se producen dos hechos marcados por la ironía y la travesura divertida : a) el supuesto naufragio de Calac y Polanco en la isla de la escuela-vivero de Baniface Perteuil, metáfora de la expulsión de los argentinos acosados por el inspector Carreuthers ; b) la búsqueda de la piedra de hule por parte de Marrast que se conjuga con el episodio de los Neuróticos Anónimos.

En Londres se restablece la barra del Cluny : Nicole, Celia, Tell, Austin, Marrast, Calac y Polanco, con los evidentes huecos de Juan y Hélène. Feuille Morte, personaje que no habla y parece no desplazarse por sus propios medios, representa la antropomorfización de una idea y su entidad concreta se halla emparentada con los cronopios

3. París. Configura en la novela un espacio transversal y abarcador, la ciudad por antonomasia, la zona donde los personajes, nucleados en torno al Cluny, funcionan como componentes de una figura por encima de sus propias individualidades. En ese espacio comienza la novela y allí finaliza. El eje lo constituye Hélène, quien condiciona el itinerario azaroso recorrido por Juan como iluminación de los



instersticios y los nexos crípticos de la constelación que forma el mundo cerrado de los personajes y sus existencias.

Hélène es anestesista y se siente turbada por la muerte de un joven en una operación. En la línea figural de Juan, éste se identifica con el joven muerto, mientras Hélène es su homicida involuntaria. La muerte es sentida como una clausura de la posibilidad de ser amado por Hélène, y esta situación condiciona también la muerte figurada de Hélène a manos de Austin.

París es un espacio prototípico que aparece desfigurado por el clima onírico que rodea a la búsqueda de la cita por parte de Hélène. Es la metáfora de la persecución de su identidad, elaborada por Juan para explicar la fluctuación sexual de Hélène : el paquete que lleva, y cuyo contenido se descubre sólo al final, encierra la muñeca obscena de Monsieur Ochs, que se destruye cuando Hélène seduce a Celia y clausura la búsqueda : "si le dijera (a Celia)... Juan ha venido contigo a esta casa, o le dijera : Esta tarde maté a Juan en la clínica, o tal vez si le dijera : Ahora sé que la verdadera muñeca eres tú y no esa pequeña máquina ciega que duerme en una silla, y el que te ha enviado hasta aquí, ha venido contigo, trayendo la muñeca bajo el brazo como yo he llevado tanto tiempo ese paquete con un cordel amarillo... " (p.185/6)

Hélène usa un prendedor con la figura de un basilisco, que Juan conecta con la escultura de este animal fabuloso frente al Basilisken Hauss de Viena, teatro de las operaciones vampíricas y ninfómanas de la condesa legendaria. Obviamente, la connotación de estas imágenes se integra a la constelación elaborada por Juan a partir del estímulo complejo del restaurant.

Finalmente en París se juntan los personajes después de la inauguración de la estatua de Vercingétorix, para iniciar cada uno de ellos caminos diversos, singulares y solitarios : En el imaginario de Juan, Austin mata a Hélène, y Juan, en la más absoluta soledad, un 24 de diciembre a la noche entra al bar Polidor después de haber comprado un libro de Michel Butor. Juan, borracho de Sylvaner y saturado de las imágenes con la que dibuja la figura total, vaga por la ciudad y al despertar cree haber descubierto la clave para entender la constelación : "Me desperté (hay que darle un nombre Hélène) en un banco, al alba ; todo me facilitaba una vez más la explicación atendible, el sueño donde se mezclaban los tiempos, donde tú, que en ese momento dormirías sola en tu departamento de la rue de la Clef, habías estado conmigo, donde yo había llegado hasta la zona para contar esas cosas a los amigos, y donde mucho antes había cenado como en un banquete fúnebre, entre guirnaldas y alfabetos rusos y vampiros." (p. 32/3).



## NOTAS

1. Al referirse a 62/ Modelo para armar, Cortázar menciona tres aspectos fundamentales sobre los que se proyecta esa correspondencia : a. La aplicación del concepto de figura, una herencia del Nouveau Roman , b. La eliminación de lo psicológico y previsible y c. Su conexión con el capítulo 62 de Rayuela. Las palabras de Cortázar las recogimos de la siguientes obras : Prego, Omar, La fascinación de las palabras -conversaciones con Julio Cortázar-, Barcelona, Muchnik editores, 1985 ; Cortázar, Julio, Al término del polvo y el sudor -recopilación de artículos-, Montevideo, Marcha, 1987 y Cortázar, Julio, Obra Crítica 1, 2 y 3, Madrid, Alfaguara, 1994.
2. Cortázar, Julio, 62/ Modelo para armar, Buenos Aires, Alfaguara, 1995.
3. Cortázar, Julio, Rayuela, Buenos Aires, Sudamericana, 31º edic., 1992, p.369. Las citas corresponden a la misma edición.
4. Uno de los primeros y más lúcidos estudios sobre Rayuela corresponde a Ana María Barrenechea, y sugerentemente lleva el título de "Rayuela, una búsqueda a partir de cero" (En : *Sur*, Buenos Aires, Nº 288, mayo-junio de 1964). Otros estudios de la primera hora, publicados también en revistas e inscriptos en la línea experimental y revolucionaria de la novela fueron los siguientes : a) Murena, Héctor, "Rayuela, de Julio Cortázar", en : *Cuadernos*, Buenos Aires Nº 79, diciembre de 1963 ; b) Lagmanovich, David, "Rayuela, novela que no lo es pero no importa", En : *La gaceta*, Tucumán, 29 de marzo de 1964 ; c) Liberman, Arnoldo, "Rayuela, por Julio Cortázar", En : *Comentario*, Buenos Aires Nº 38, 1964 ; d) Benedetti, Mario, "Julio Cortázar, un narrador para los lectores cómplices", En : *Tiempos Modernos*, Buenos Aires, año I, Nº 2, abril de 1965 y e) Schmulder, Héctor, "Rayuela, juicio a la literatura", En : *Pasado y Presente*, Córdoba, año III, Nº 9, abril-setiembre de 1965.
5. Yurkievich, Saúl, "Un encuentro del hombre con su reino", En : Julio Cortázar, Obra Crítica/ 1, op. cit. P. 15.
6. En 1948, Ernesto Sábato publica su novela El túnel. No obstante, tal como lo señala Yurkievich, la coincidencia es sólo casual aunque no se puede negar algún parentesco suscitado por el fondo común existencialista de ambos escritores. La diferencia fundamental radica en el carácter negativo del túnel del Sábato frente a la connotación positiva del concepto en Cortázar. En efecto, en la novela de Sábato, el túnel simboliza el encierro físico y el ahogo psicológico del personaje, producto de la situación límite a la que lo conduce el drama no resuelto de su existencia. Cortázar por su parte afirma que "Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel ; destruye para construir..." (En : "Teoría del túnel", Obra crítica/1, Op. Cit., p.66.).
7. En la parte II de Obra Crítica/1, S.Yurkievich reunió los ensayos de Cortázar referidos a este tema (pp.75-137)
8. *Ibid.*, p. 27.
9. A mediados de siglo, proliferan los estudios y reflexiones críticas que intentan sistematizar la corriente irracionalista que venía revolucionando las artes desde las Vanguardias. Recordemos dos libros que tuvieron mucho predicamento en el ambiente





- universitario argentino: Problemática de la literatura de Guillermo de Torre (Losada, 1951) y más tarde El escritor y sus fantasmas de Ernesto Sábato (Aguilar Argentina, 1961).
10. Saúl Yurkievich afirma que "para Cortázar Los Cantos de Maldoror y Una temporada en el Infierno constituyen autoindagaciones de la realidad última del hombre, son a su modo modelos de novela autobiográfica." (Obra Crítica/1, Op.Cit, p. 26).
  11. Ibíd. p.p. 103 y 107.
  12. Nos referimos obviamente a lo que podríamos denominar el ciclo de Rayuela: ésta novela, 62/... y Libro de Manuel.
  13. Varios críticos han estudiado la raigambre surrealista de las obras de Cortázar, por ej. Saul Yurkievich en La Confabulación de la palabra (Madrid, Taurus, 1978), aunque el mejor y más completo trabajo sobre el tema es el libro de Evelyn Picon Garfield, ¿Es Julio Cortázar un surrealista? (Madrid, Gredos, 1975).
  14. Obra Crítica/1, Op. Cit. P. 117.
  15. Ibíd., p. 118.
  16. Ibíd. p. 115.
  17. Ibíd. p. 117.
  18. Como epitome del pensamiento estético de una época, es difícil señalar las fuentes de Obra Abierta. No obstante, de las influencias aceptadas por el mismo autor, creemos que las más evidentes provienen de la "teoría de la formatividad" de Luigi Pareyson, muy en boga en Europa en la década del 50, del concepto de totalidad de la expresión artística de Croce, y además de las fecundas ideas, también muy difundidas en el época, extraídas por los críticos de la Primera lección del Curso de Poética de Valéry. En cuanto al clima espiritual e ideológico, obviamente tanto el Existencialismo como el Surrealismo han marcado su impronta en el repertorio conceptual de Eco. (Obra Abierta, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992).
  19. La teoría transaccional corresponde al naturalismo norteamericano de John Dewey.
  20. La concepción psicológica de Eco se basa principalmente en Piaget. A menudo hace referencia a sus libros más difundidos, en especial los que plantean una fuerte polémica con los gestaltistas (Psicología de la inteligencia, La percepción y Los mecanismos perceptivos).
  21. Cfr. : Estela Cédola, Cortázar, el escritor y sus contextos, Buenos Aires, Edicial, 1994 ("El ocaso de las Vanguardias. Libro de Manuel") y Tulio Alperín Donghi, El espejo de la historia, Buenos Aires, Sudamericana, 1987 ("Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del 60")
  22. El más lúcido estudio sobre este aspecto de la obra es el de Ana María Barrenechea "La estructura de Rayuela de Julio Cortázar" en Nueva novela latinoamericana 2. (Comp. de Jorge Lafforgue), Buenos Aires, Paidós, 1972, pp. 222/ 247.
  23. El autor de este trabajo ha analizado el tema en la ponencia titulada "La narrativa argentina después de Rayuela. Intento de sistematización", presentada en el IX Congreso Nacional de Literatura Argentina, Univ. Nacional de Río Cuarto, Córdoba, octubre de 1997.
  24. La breve introducción de 62/ Modelo para armar termina con esta frase : "La opción del



- lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer.”
25. Las “morellianas” conforman una secuencia textual estructurada sobre la base de las supuestas afirmaciones del escritor Morelli halladas por los integrantes del Club de la Serpiente, base de la poética trasladada a Rayuela, 62/... y Libro de Manuel. En orden correlativo, aparecen en los siguientes capítulos : 61, 62, 66, 71, 74, 79, 82, 94, 95, 99, 102, 105, 109, 112, 115, 116, 124, 136, 137, 141, 145, 151 y 153.
  26. En Historia de la Literatura Argentina, Buenos Aires, CEAL, 1975, T. V.
  27. Saúl Yurkievich, “62/ modelo para armar enigmas que desarman” En : *Cuadernos hispanoamericanos*, (homenaje a J. Cortázar), octubre-diciembre 1980- Madrid- Nº 364-366, p.p. 463/77.
  28. Prego, Omar. Op. Cit. p.p. 87/88.
  29. La distinción entre *voyeur* y *voyant* corresponde a Rimbaud.
  30. Al comenzar la novela, un personaje compra un libro de Michel Butor, un exponente del Nouveau Roman, autor de La Modification. “Si alguna deuda tengo con el Nouveau Roman habría que buscarla en 62” (Prego, O. O.Cit., p. 94).
  31. Cfr. Saúl Yurkevich, op. Cit. p.p. 463/77.
  32. Desde una dimensión psicológica, podría relacionarse el concepto del doble en Cortázar con su doble condición de argentino y europeo. En sus confidencias hay abundantes testimonios de las tensiones no resueltas generadas por la colisión entre estos dos mundos. Recordemos que Rayuela se divide en tres partes : Del lado de allá, Del lado de acá y De otros lados (capítulos prescindibles).
  33. Cfr. Prego, O. Op.Cit. p. 94/95
  34. y 34 (bis). Prego, O., Op.Cit., p. 15.
  35. En Historia de la Literatura Argentina, Op.Cit.
  36. Con el título de “Contaminación y transferencia de la doble temporalidad en tres cuentos de Cortázar”, el autor de este trabajo ha presentado una ponencia en el VIII Congreso nacional de Literatura Argentina, celebrado en Resistencia, Chaco, en octubre de 1995. Estudia allí este procedimiento en la línea de lo fantástico en “El otro cielo”, “La noche boca arriba” y “El ídolo de las cicladas”.
  37. Rosemary Jackson : Fantasy : literatura y subversión, Buenos Aires, Catálogos, 1986.
  38. Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica, México, Premiá, 2ª. Edic., 1981.
  39. En base a las ideas de Jacques Derrida se ha desarrollado en Francia una concepción crítica conocida con el nombre de “Deconstrucción”. Esta corriente condensa presupuestos conceptuales y operativos provenientes de la hermenéutica y la Fenomenología, y concede a la invención del lector la aptitud de resignificar el texto combinando nuevas conexiones, relaciones y contextos, presentes como opciones en el mismo texto. Los límites de esta libertad interpretativa está marcada sin embargo por Jonathan Culler, quien afirma que no se debe creer “... como se ha insinuado a veces, que la deconstrucción hace de la labor interpretativa un proceso de libre asociación en el que todo vale, aunque sí se concentra en



las implicaciones de los conceptos y las figuras y no en las intenciones del autor." (J.C. Sobre la Deconstrucción, Madrid, Cátedra, 1982, p. 99). Las obras de Derrida señaladas como fuente de la deconstrucción son : De la Gramatología, México, Siglo XXI, 1971 (analiza el discurso y la escritura en Saussure, Levi-Strauss y Rousseau) ; L' Ecriture et la difference, Paris, Seuil, 1967 (ensayos sobre Levi-Strauss, Artaud, Bataille, Freud, Foucault, y otros). Desconocemos si existe traducción española ; Posiciones, Valencia, Pretextos, 1977 (tres entrevistas sobre marxismo, psicoanálisis y deconstrucción) y numerosos artículos en revistas especializadas (Gramma, Poesie, Nuova Corrente, Poétique, Glyph, Diagraphie, etc.).

40. Barthes, R. S/Z, citado por J.Culler, op.cit. p. 39. A partir de Barthes (S/Z, El placer del texto y Crítica y verdad), se desarrolla una corriente crítica que, sin desplazarse del estructuralismo, toma como eje al lector. Por otra parte, la *Estética de la Recepción*, originada en el estructuralismo de Praga, ha elaborado una teoría del texto de orientación pragmática, desde la perspectiva del receptor. Los mejores exponentes de esta corriente son H.R. Jauss y W. Iser, nucleados en la llamada Escuela de Constanza.

## BIBLIOGRAFIA

### I.General. y del marco teórico.

- Piaget, Jean. **Psicología de la Inteligencia**, Bs.As., Psique, 1967
- Id. **Memoria e inteligencia**, Buenos Aires, El Ateneo, 1972
- Merleau-Ponty, M., **Fenomenología de la percepción**, México, F.C.E., 1967
- Habermas, J., **Teoría de la acción comunicativa**, Madrid, Taurus, 1987
- Peirce, C., **Deducción, Inducción e Hipótesis**, Buenos Aires, Aguilar, 1970
- Genette, G., **Nouveau discours du récit**, Paris, Seuil, 1983
- Martínez Bonati, F., **La ficción narrativa**, Murcia, Universidad, 1992
- Petofi, J. Y García Berrio, A., **Linguística del texto y crítica literaria**, Madrid, Comunicación, 1979.
- Mignolo, W., **Elementos para una teoría del texto literario**, Barcelona, Crítica, 1978.
- Reyes, G., (comp.), **Teorías literarias en la actualidad**, Madrid, El Arquero, 1989.
- Culler, J., **Sobre la deconstrucción**, Madrid, Cátedra, 1982
- Eco, U., **Obra abierta**, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992
- Jackson, R., **Fantasy : Literatura y subversión**, Buenos Aires, Catálogos, 1986.
- Todorov, T., **Introducción a la literatura fantástica**, México, Premiá, 2ª.edic.1981.
- Alperín Donghi, T. **El espejo de la historia**, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.



## II. Específica

- Cortázar, J. **Rayuela**, Buenos Aires, Sudamericana, 31ª edic., 1992
- Id. **62/ Modelo para armar**, Buenos Aires, Alfaguara, 1995
- Id. **Libro de Manuel**, Buenos Aires, Alfaguara, 1995
- Id., **Obra Crítica/1-2-3**, Buenos Aires, Alfaguara, 1994
- Id. **Al término del polvo y el sudor-recopilación de artículos-**, Montevideo, Marcha, 1987
- Prego, Omar. **La fascinación de las palabras -conversaciones con Julio Cortázar-**, Barcelona, Muchnik editores, 1985
- Yurkevich, Saúl. **La confabulación de la palabra**, Madrid, Taurus, 1978
- Id. **"62/ Modelo para armar enigmas que desarman"** En : *Cuadernos Hispanoamericanos* (homenaje a Julio Cortázar), Madrid, octubre-diciembre 1980, N°s. 364-366.
- Picon Garfield, Evelyn. **¿Es Julio Cortázar un surrealista ?**, Madrid, Gredos, 1975.
- Barrenechea, Ana M., **"La estructura de Rayuela de Julio Cortázar"** En : *Nueva novela latinoamericana 2*, (comp. de Jorge Lafforgue), Buenos Aires, Paidós, 1972.
- Rosa, Nicolás. **Julio Cortázar**, En *Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- Varios, **La vuelta a Cortázar en nueve ensayos**, Buenos Aires, C.Perez, 1969.
- Flores, Félix. **El lirismo metafísico de Julio Cortázar**, Madrid, Alianza, 1974.
- Rey, Joaquín. **Julio Cortázar ante su sociedad**, Barcelona, Península, 1970.
- Harss, Luis, **"Julio Cortázar o la cachetada metafísica"** En : *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.
- Amicola, José. **Sobre Cortázar**, Buenos Aires, edit. Escuela, 1969.
- García Canclini, N., **Cortázar, una antropología poética**, Buenos Aires, Nova, 1968.
- Cédola, E., **Cortázar, el escritor y sus contextos**, Buenos Aires, Edicial, 1994.