

Carlos Monsiváis



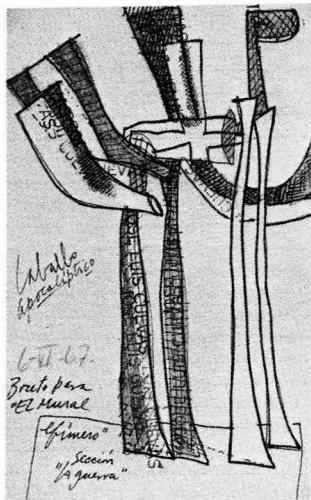
Bienvenidos al universo Cortázar

Bienvenidos al universo Cortázar. A través de las inflexiones, los matices, la flexibilidad, la monotonía, la riqueza de una voz argentina (alúdese al gentilicio, no al sonido) se verá usted, frente a su aparato, conducido ante —o quizás la fórmula es agregado a— una realidad literaria, social, cultural, humana, de peculiar significación. Con el cliché hemos topado, senador Sancho. ¿Qué quiere decir eso de “peculiar significación?” ¿De qué modo un recurso de la indigencia verbal se transmuta en una expresión viva, necesaria, si se le aplica a un mundo decididamente personal, con avenidas que desembocan en mitos, con cronopios que hacen valla para recibir a Charlie Parker tocando *Lady be good*, con el relato continuo del momento en que el tiempo se volvió una convención y los sentidos se organizaron en una conjura? “Peculiar significación”. ¿Hasta dónde puede conducirnos una expresión surgida al parecer de la comodidad de todo repertorio supuestamente crítico? En principio y con esa cualidad evocativa del lugar común, nos retrotrae a los antecedentes: una literatura donde los machetes no nos dejan ver el bosque, donde la feracidad sustituye a la intensidad y la buena intención al propósito estético. Es la hora de la cultura latinoamericana de antes y es un siglo XIX literario que no obstante eficacias aisladas, sólo pudo decidirse por una novelística de consignación, donde las costumbres emanaban personajes que se movían para ejemplificar las costumbres. Para suplir la técnica —hubiese dicho Oliveira en un raptó de debilidad prosística— no es suficiente un holocausto visceral o una memoria que haga las veces de museo del lenguaje. Van acumulándose la reseña de la tradición y el surgimiento conmovedor de las versiones nacionales de un idioma, el desfile de los estereotipos y una manera específica de aproximarse a la realidad donde prevalece lo colonial sobre lo nacional.

Lo primero es *El Periquillo Sarniento* de Fernández Lizardi y todo lo que se inicia con un sermón corre el riesgo de padecer el pasmo metafísico y proseguir por la vida convertido en moraleja. Así te ha ido, novela-de-estos-lares. *Moraleja*: La selva es cruel y trágica. Retírate, Arturo Cova. *Moraleja*: Los movimientos revolucionarios se traicionan o se frustran por el oportunismo. Cuídate, Demetrio Macías. *Moraleja*: Ella es un símbolo y un espejismo y detrás de la belleza se agitan los rebullones. Huye, Santos Luzardo. *Moraleja*: El pasado devora al presente y Canaima, señor del atavismo, es también la imposibilidad de la civilización. Paciencia, Marcos Vargas. Es ya el siglo XX y en Latinoamérica la urgencia va siendo crear un método Champollion-Gallegos que descifre una naturaleza todavía en pie de guerra y una condición humana que se apoya alternativamente en Ormuz y en Arimán, porque en el caos y el saqueo y la turbamulta de tres siglos virreinales y lo que siguió de frágil independencia, los únicos colores sobrevivientes resul-

tan ser el blanco y el negro. O la timidez civilizadora o el fatalismo de la barbarie. O la educación socio-sentimental de Marisela o el implacable determinismo del Sute Cúpira. El azar y una violencia cardiófaga presiden los destinos de esta literatura que si no la única, sí resulta la que hace las veces de emblema de veintitantos países. Para definir a ese “continente de la esperanza”, ¿qué mejor que el hallazgo de un término, trepidante y oscilatorio, lo “telúrico”, que propicia la invención de una Santa Tierra Latinoamericana, donde la mística se confunde con el folklore? José Vasconcelos sintetiza admirablemente esos anhelos de gigantismo espiritual y en *La raza cósmica* da cuenta debidamente de esa pretensión que en su momento más declamatorio se llamará el muralismo mexicano, en su momento más alto será Pablo Neruda y Alejo Carpentier y José Carlos Mariátegui, y en su instancia más confusa el aprismo de Haya de la Torre. “En la América española —afirma el delirante Vasconcelos— ya no repetirá la Naturaleza uno de sus ensayos parciales... lo que de allá va a salir es la raza definitiva, la raza síntesis o raza integral, hecha con el genio y con la sangre de todos los pueblos y, por lo mismo, más capaz de verdadera fraternidad y de visión realmente universal.”

“Desnudo de historia”, el novelista latinoamericano —que se alimenta del romanticismo— suele captar las estructuras míticas que le convienen. Como “lo desconocido es casi nuestra única tradición” (Lezama Lima) no es difícil el engaño, la superchería. De este modo, lo desconocido se vuelve esa continua sacralización de una Naturaleza y un Instinto Primitivo y una Conciencia Atávica desplegados como nuestras únicas fronteras. Se necesita que Martín Luis Guzmán encuentre una solución de objetividad para la historia en el gran reportaje novelado. Se requiere que los poetas (César Vallejo, Neruda, Huidobro, López Velarde y los “Contemporáneos”) asimilen con genio la herencia del modernismo y ejerzan la renovación y la riqueza de un idioma. Hace falta que Jorge Luis Borges descubra al español de América como idioma susceptible de diques y contenciones. Borges, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, la revista *Sur*: la apropiación sistemática de la cultura occidental. Finalmente somos occidentales y no accidentales, como quisiera ese torpe retruécano que deriva su fatalismo de la persistencia de los tiranos y la existencia de los Estados Unidos. Tenemos derecho a Platón y a Catulo y al Renacimiento y a Goethe y a lo que se nos ocurre y nada de justificaciones. Reyes pide el látigo para las izquierdas y Jorge Cuesta en su polémica con el nacionalismo literario ejerce un derecho natural: abstenerse de la lectura de Federico Gamboa. Y todo es legítimo porque a ese Tercer Mundo todavía no así designado, le corresponde no como reivindicación ni como derecho de pronto percibido sino como



genuina prolongación orgánica, la apropiación de lo que una cultura puede y debe proponerle.

Y como el idioma ya ha sido instaurado, procede que se le ponga a prueba y se le conduzca de nuevo (no el ejercicio de un reto sino la verificación de un poder creador) a su evidente madurez. Borges vuelve a recorrer el camino perfecto de Quevedo o de los místicos y en este tránsito de la reafirmación va haciéndonos conocer la sabiduría de lo esencial, la diferencia entre la palabra exacta y la logomanía, el valor de las supresiones y los desprendimientos. Gracias a Borges —como también y en acciones muy similares, gracias a Reyes— el idioma literario de los latinoamericanos experimenta el ajuste indispensable. Ante la precisión y la lucidez borgianas, muchas de esas gigantescas categorías verbales que habían sido aceptadas como evidentes extensiones del barroco arquitectónico, quedan como devaneos de la imprecisión y la incertidumbre. Ante Borges el idioma renuncia a su pobreza, entre otras cosas porque la inteligencia y la razón perfecta han dejado de ser metas para convertirse en medios.

II

“De peculiar significación.” Y el énfasis en Borges nos devuelve a Cortázar quien como latinoamericano y argentino (y occidental) mucho debe, por asimilación y por reacción, a las admirables lecciones borgianas del rigor. En 1949, cuando Cortázar publica *Los reyes*, poema dramático, la literatura latinoamericana padece una de sus crisis características de falsa abundancia: se escribe mucho y se escribe muy mal. Todavía funciona la arrogancia de una pretendida “literatura social” que vocea quejumbrosamente la denuncia y persiste en el chantaje sentimental. Sólo, e inútilmente, algunos grupos han luchado por el derecho a existir de una literatura sin servidumbre ostentosa ante las consignas de moda o la fatuidad cosmológica de quienes se advierten habitando un Edén Subvertido, que se ofrece como la fortaleza ante la decadencia de todo lo demás. Ante esa retórica falsamente revolucionaria y falsamente optimista, una buena solución es el exilio. Cortázar abandona Buenos Aires en 1951.

Si esta información en otras circunstancias podría resultar anecdótica o específicamente trivial, en el caso de un escritor latinoamericano se vuelve esencial. Porque en nuestros países la literatura es un heroísmo ni siquiera asumido voluntariamente, sino impuesto y exigido por las limitaciones de una oligarquía cuyo analfabetismo incluye el orgullo de serlo y de un pueblo cuya incultura es una de las tantas variantes de su falta de libertad. Para el escritor latinoamericano emigrar ha sido en incontables ocasiones la posibilidad de formarse, la garantía de escapar al cerco estrecho de una vida y una mentalidad pro-

vincianas, la certeza de no ir cediendo ante las trampas del subdesarrollo que van desde la inminencia del fracaso hasta el ofrecimiento del éxito absoluto. ¿Qué se arriesga? El insulto de los acusadores de oficio, que han encontrado en los adjetivos “extranjero” y “descastado”, la glorificación de su sedentarismo, mental o físico. Así, Cortázar, parte a Europa, a un destierro que al parecer significa la desvinculación y la huida y que será finalmente el enfrentamiento y el entendimiento, la posibilidad de comprensión de nuestra (su) realidad. “¿No te parece —le pregunta Cortázar a Roberto Fernández Retamar en una espléndida misiva definitoria— en verdad paradójico que un argentino casi enteramente volcado hacia Europa en su juventud, al punto de quemar las naves y venirse a Francia sin una idea precisa de su destino, haya descubierto aquí, después de una década, su verdadera condición de latinoamericano? Pero esta paradoja abre una cuestión más honda: la de si no es necesario situarse en la perspectiva más universal del viejo mundo, desde donde todo parece poder abarcarse con una especie de ubicuidad mental, para ir descubriendo poco a poco las verdaderas raíces de lo latinoamericano sin perder por eso la visión global de la historia y del hombre. La edad, la madurez, influyen desde luego pero no bastan para explicar ese proceso de reconciliación y recuperación de valores originales; insisto en creer (y en hablar por mí mismo y sólo para mí mismo) que si me hubiera quedado en la Argentina, mi madurez de escritor se hubiera traducido de otra manera, probablemente más perfecta y satisfactoria para los historiadores de la literatura, pero ciertamente menos incitadora, provocadora y en última instancia fraternal para aquellos que leen mis libros por razones vitales y no con vistas a la ficha bibliográfica o a la clasificación estética.” Y agrega: “De la Argentina nació un escritor para quien la realidad, como la imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad.”

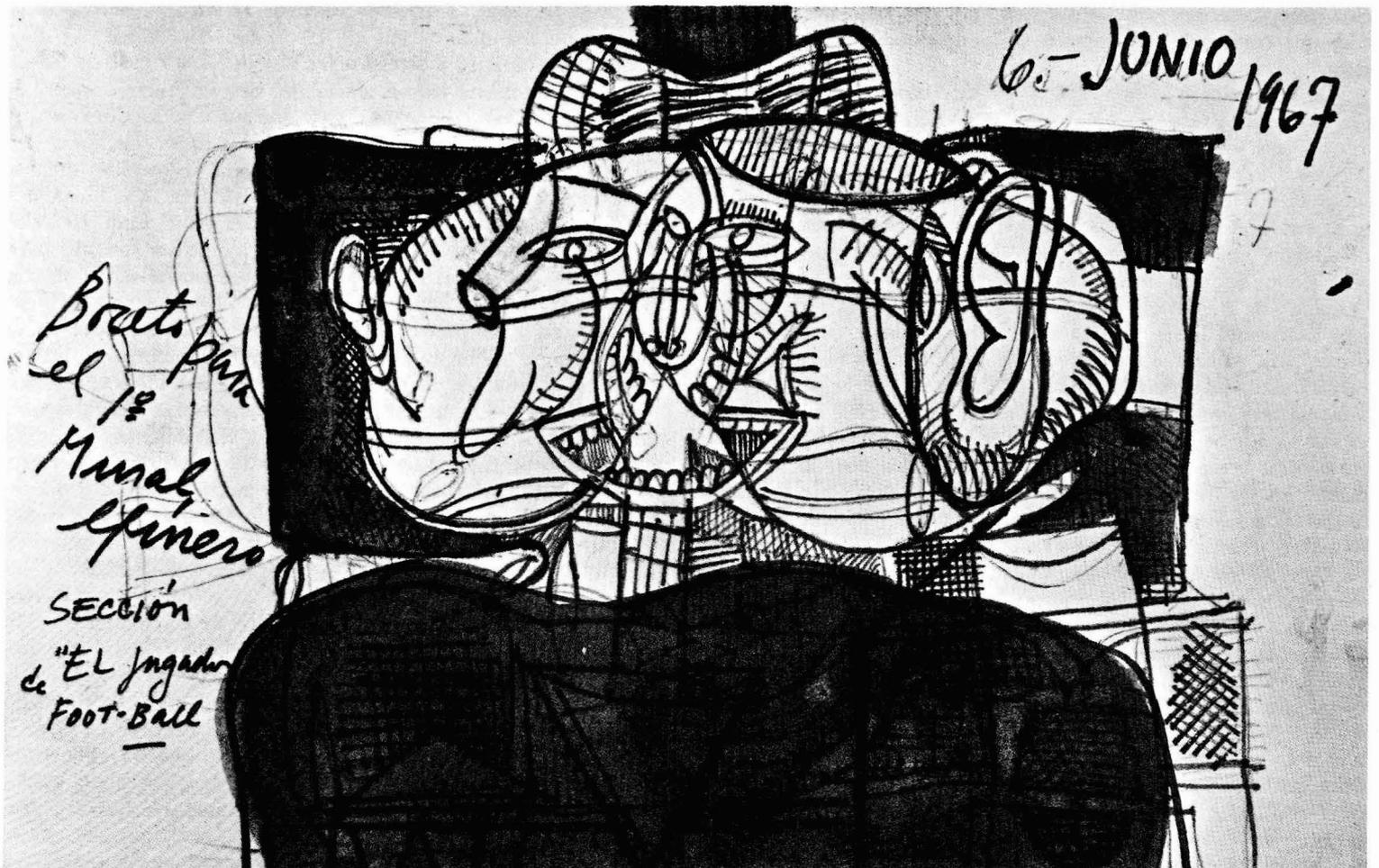
III

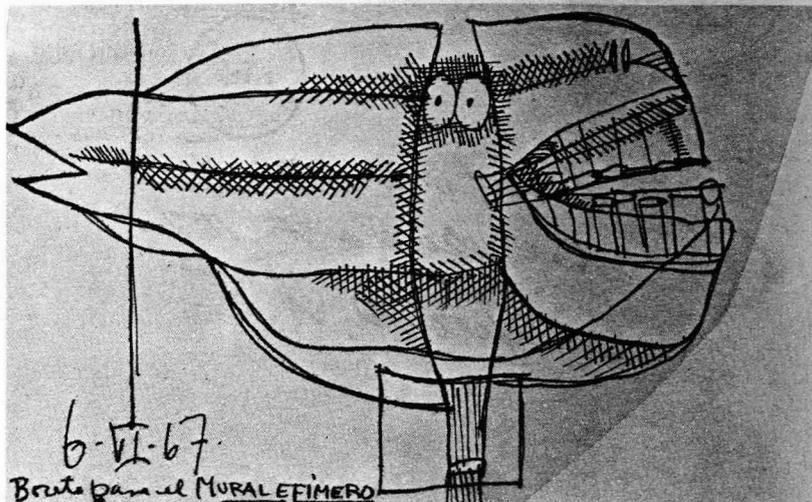
Los reyes, el poema dramático o la serie de diálogos o la recreación del tema del Minotauro, posee como atractivo fundamental, la anticipación de una lucha que es una división del mundo, la lucha que se libra entre cronopios (en este caso sorpresivamente el Minotauro) y famas (en este caso y supermáximamente Teseo). “Son diálogos —recuerda Cortázar a Luis Harss en *Los nuestros* (Ed. Sudamericana, 1966)— entre Teseo y Minos, entre Ariadna y Teseo, o entre Teseo y el Minotauro. Pero el enfoque del tema es bastante curioso, porque se trata de una defensa del Minotauro. Teseo es presentado como el héroe *standard*, el individuo sin imaginación y respetuoso de las

convenciones, que está allí con una espada en la mano para matar a los monstruos, que son la excepción de lo convencional. El Minotauro es el poeta, el ser diferente de los demás, completamente libre. Por eso lo han encerrado, porque representa un peligro para el orden establecido. En la primera escena Minos y Ariadna hablan del Minotauro, y se descubre que Ariadna está enamorada de su hermano (tanto el Minotauro como ella son hijos de Pasifae). Teseo llega desde Atenas para matar al monstruo y Ariadna le da el famoso hilo para que pueda entrar al laberinto sin perderse. En mi interpretación, Ariadna le da el hilo confiando en que el Minotauro matará a Teseo y podrá salir del laberinto para reunirse con ella. Es decir, la versión es totalmente opuesta a la clásica." Y agrega: "en realidad

Los reyes es una obra con la que sigo profundamente encariñado, pero no tiene nada o muy poco que ver con lo que escribí después. Tiene un estilo de esteta, muy refinado, pero el lenguaje en el fondo es muy tradicional. Una especie de mezcla de Valéry y Saint-John Perse." Y sin embargo ya se prefigura una de las obsesiones cortazarianas: la consagración de una suerte de antihéroe, que posee, para merecer el desprecio y el odio sociales, su libertad y su autenticidad. El Minotauro se llamará después Johnny Carter en *El perseguidor*, irresponsable, drogado, enfermizo o será Horacio Oliveira en *Rayuela*, abandonado a las solicitudes de una vagabunda para escándalo de la policía.

Bestiario (1951), el primer volumen de relato de Cortázar,



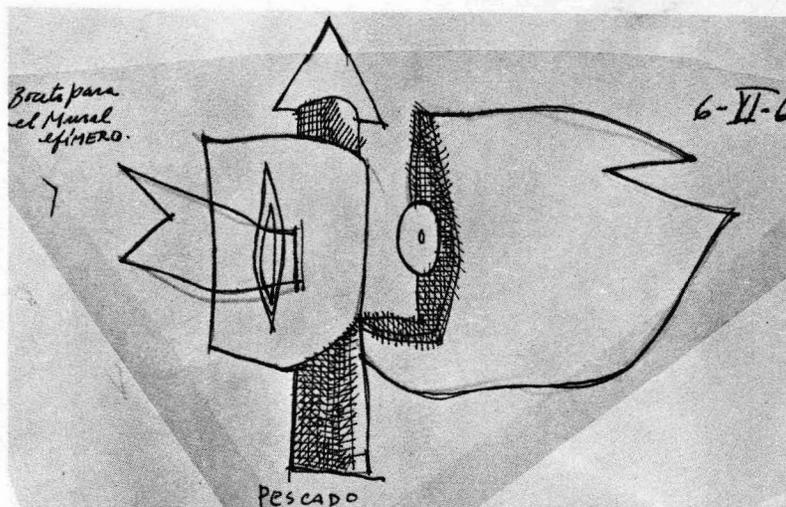


sitúa ya esta gran parte de constantes, preocupaciones y obsesiones de su literatura, que *Final del juego* (1956, segunda edición, 1966), y *Todos los fuegos el fuego* (1966) reiterarán y desarrollarán. *Las armas secretas* [1959], *Los premios* [1960] y *Rayuela* [1963] se producen en otro plano de realidad literaria, aunque conlleven muchas de las características de los otros libros. En estas colecciones de cuentos se mueven y entremezclan dos ideas dominantes que podríamos calificar de metafísicas, en el mejor sentido literario del término: por un lado, el laberinto como símbolo y signo del mundo; por otro, la realidad como escisión, el hombre como un ser dividido infinitamente. Como en la literatura gótica —en la que, en más de un modo, se inscribe la mayoría de estos cuentos— en la obra de Cortázar se advierte esta multiplicidad de niveles, este enfrentamiento de una razón débil con una irracionalidad lúcida, este caótico y voraz entreveramiento de situaciones paralelas que confluyen casi siempre en la destrucción del protagonista.

¿De qué manera se dan cuenta los seres cortazarianos de que esa voluntad y esa representación, tan famosos atributos del mundo, no son sino trampas o espejismos mortales? De muy diversas formas: puede suceder que todo ocurra en un tiempo simultáneo y entonces el o los protagonistas serán víctimas de la incertidumbre sin remedio: la que consiste en no estar seguro de ningún momento, porque este mismo instante puede estar ocurriendo de otro modo, en otro lugar, en otro siglo. En “Lejana” de *Bestiario*, Alina Reyes en Buenos Aires se imagina una harapienta mujer de pelo negro en un puente de Budapest y vive para realizar esa transferencia de la personalidad o de la culpabilidad, vive para convertirse finalmente en la mujer harapienta que ve alejarse en el puente a Alina Reyes. El proceso vicario —que se repite continuamente en Cortázar— es posible entre otras cosas, porque uno puede morir por otros o vivir o morir (en un tiempo diferente) por otro. El personaje de “La noche boca arriba” en *Final del juego*, no se enterará sino en el último minuto de que no es un hospitalizado por accidente de moto que se sueña víctima de la guerra florida, sino un prisionero a punto de ser sacrificado que se sueña recorriendo en una máquina extraña las calles de una ciudad inexplicable y desconocida. En “Una flor amarilla” también de *Final del juego* alguien renuncia a la inmortalidad propia del ser humano al encontrarse por accidente, y asesinar, a su continuidad. En *Todos los fuegos el fuego* del libro homónimo, el circo de la Roma Imperial y el triángulo parisino que culmina en un suicidio, se unifican en la depuración por las llamas. En “El otro cielo” de *Todos los fuegos*, el personaje vive en el Buenos Aires actual y en el París de 1870. Esos dos mundos lo habitan a la vez y son vividos por él simultáneamente, en un duelo vicario

como juego de espejos que se contestan sin cesar, sin posibilidad de término.

Además, de la obsesión por la fragilidad del tiempo, otro tema se presenta implacable en estos cuentos: los personajes de Cortázar son aniquilados —en stricto sensu son *sacrificados*— porque, provenientes de un barrio Descartes, Hume o Locke se ven enfrentados de pronto a callejuelas William Blake o Bram Stoker o Monk Lewis. En “Axolotl” de *Final del juego*, el protagonista se va despejando paulatinamente de su tarjeta de identidad humana —que debe arrojar el nombre de Gregorio Samsa— para asumir la pétreo inmovilidad de un ajolote; en “Casa tomada” de *Bestiario*, los dos hermanos terminan por huir de su hogar, de sacrificar su residencia a esos invasores implacables, de los que por supuesto, jamás se sabrá el origen, la identidad o la forma. En “El ídolo de las cicladas” de *Final del juego* al fallar el supuesto verdugo, su víctima-victimario se encarga de reanudar el rito de la sangre. En “Circe” de *Bestiario* Delia Mañara destruye a sus novios no a través del envenenamiento gradual sino a través del descubrimiento repentino de una naturaleza monstruosa, para consumar el sacrificio a través del horror. En “Continuidad de los parques” de *Final del juego*, el personaje penetra, ingresa a una indetenible maquinaria circular. Ya nunca dejará de ser víctima. Ya nunca dejará de ser asesinado. En “Instrucciones para John Howell” de *Todos los fuegos el fuego*, el personaje se ve llamado para ocupar un sitio ritual en un sacrificio que puede ser el suyo o el de la actriz que implora auxilio. En “Las ménades” de *Final del juego*, el público entusiasta devora al Maestro, como única manera de expresarle su adhesión y de compartir literalmente su gloria, en la transubstanciación del ídolo. En todos estos relatos, lo importante es la idea ceremonial, nunca el porqué de los acontecimientos o la lógica del desenlace. Ningún sacrificio debe explicarse —parece ser la consigna— o dejaría de serlo para transformarse en acción penal, en alegato del señor fiscal. Así, el sacrificio, el gran tema cortazariano, se vuelve la propiciación, la remisión de culpas, en este caso, la culpa de vivir un solo nivel del tiempo o de habitar la realidad de un modo unívoco, sin percatarse de que está vulnerada por dimensiones infinitas y simultáneas. El sacrificio es también la pérdida de la identidad, la cesión o el abandono de aquella certidumbre alimentada en espejos y credenciales. “Porque yo ya no soy yo, ni esta casa es ya mi casa.” ¿Cómo apresar ese instante fugacísimo y despiadado en que uno sabe que yo no es otro? ¿Cómo aferrarse a la certeza liberadora de no ser quien está tendido sobre la piedra esperando la intervención quirúrgica del cuchillo de obsidiana? De pronto todo se transforma en un manicomio eleático. Aquiles nunca alcanzará a la tortuga, nadie puede determinar nunca el lugar exacto que ocupa en este momento

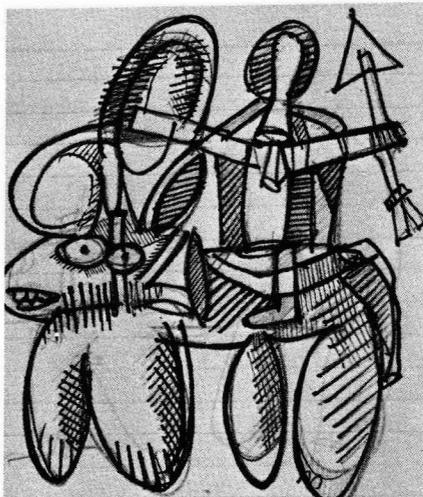


la flecha, ninguna víctima puede estar segura de no levantar ahora el hacha que habrá de concluir en su propio cuello. Marat acechará lúbricamente el instante del baño de Charlotte Corday. El tramado de las aporías aprisiona una literatura que pretende la condición mántica de oráculo: el lector inquiera por su futuro, para enterarse de que ya sucedió, para captar el reflejo de su asesino, para probar la confianza del amigo a quien debe traicionar. Juegos literarios, desde luego, pero también intuiciones formidables y demoledoras. “La verdad —arguye Cortázar— es que esos cuentos, si se los mira, digamos, desde el ángulo de *Rayuela* pueden parecer juegos; sin embargo tengo que decir que mientras los escribía no tenían absolutamente nada de juego. Eran atisbos, dimensiones, ingresos a posibilidades que me aterraban o me fascinaban, y que tenía que tratar de agotar mediante la escritura del cuento.”

No puede ser, no puede terminar todo allí: en ese lecho de muerte en una alcoba debidamente arreglado, con el silencio tradicional de hijos y nietos, con la perspectiva de un número decoroso de esquelas y de un grupo conveniente de acompañantes en el último viaje. Contra ese esquema de las garantías burguesas del orden que ven en todo, incluso en la muerte, un medio de reafirmación social, Cortázar erige una singular exaltación del irracionalismo concebido como el fin de las seguridades. De allí que sus cuentos, estructuras cerradas en lo literario, en el nivel metafísico a que me he venido refiriendo, se vuelvan estructuras abiertas donde el misterio se convierte en la única solución de continuidad. La razón, esa razón que sabe transmutarse en el uso insolente y sin titubeos del Yo, resulta el enemigo. En *Los premios*, el relato de ese ship of wise fools, la condición del viaje es la entrega de la razón. Una de las múltiples líneas vitales de *Rayuela* es el ataque persistente y premioso contra la rigidez cartesiana (o quizás gutenberiana, si se le mira desde el punto de vista de Marshall McLuhan y su desdén por el hombre tipográfico) que ha limitado al hombre a una mezquina utilización de los sentidos. De allí que en *Rayuela* la lectura lineal, como método progresivo de conocimiento, queda sujeta a la burla y a la sátira. En “El perseguidor”, el músico que es Charlie Parker que es el jazz que es la desnudez creativa, vive para la abolición del tiempo, por así decirlo, histórico, la gran barrera creada por un congreso de todos los Cartesius de todas las épocas. Incluso, en los textos sobre famas y cronopios que vendrían a ser las reflexiones lúdicas de Cortázar, la batalla inclemente entre un racionalismo banal y mecanizado (famas y esperanzas) y una libertad sin prestigio social (cronopios) se constituye en el paisaje y el motivo predominante de la acción o de la digresión. A través de un admirable espíritu de concisión, de una rigurosísima exacti-

tud idiomática, y a través de lo definitivamente contrario (que no serían la prolijidad y la inexactitud, sino el barroquismo y la improvisación verbal), Cortázar nos va haciendo cómplices y testigos de su asalto a una razón impura vendida a las exigencias de un siglo comercial, o mejor: de un tiempo histórico unilateral. Ante la filantropía que se despliega en Constituciones y asociaciones benéficas —y aquí viene la herencia de Sade, Artaud, Crevel y los surrealistas se reivindican los derechos del crimen; ante la tiesura y la solemnidad— y aquí se inserta la herencia de Quevedo, Jarry y los hermanos Marx, “esos abuelos instantáneos de los dinamiteros” —se vigorizan los derechos de la patafísica, el humor negro y el nonsense; ante las estatuas de los embalsamadores profesionales, quienes se encargan de convertir en dogmas las guías para la acción, se ofrece el simposio donde Bix Beiderbecke o Big Bill Broonzy o Bessie Smith que exige un beso en el trasero, rechazan los valores estratificados del Establishment cultural de Occidente.

Y a pesar de los innegables excesos románticos y librescos de la actitud (y a pesar del prestigio industrial que se ha abatido sobre el anticonformismo), postular con violencia la necesidad de ruptura y desafiliación y librar a una literatura del almidón inherente a las devociones vanamente aristotélicas, son esfuerzos fundamentales y necesarios que, además, se corresponden con un periodo de intensidad esencial en la literatura latinoamericana. Lezama Lima en *Paradiso* decide que hay cosas que sabe Góngora que Hemingway las ignora; Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad* concibe la realidad como una acción simultánea de levitación y gravitación, de magia e historia. Octavio Paz en *Blanco* nos reitera la noción de la poesía como la suma de acciones múltiples, de signos opuestos y autónomos que sólo rinden su secreto (que sólo exhiben su integridad) ante la presión conjunta de los sentidos. Y Carpentier practica sin cesar el inventario y revisa de continuo la nomenclatura de este Tercer Mundo, y Mario Vargas Llosa, en el microcosmos del Internado Leoncio Prado, logra encontrar claves válidas de interpretación de la condición humana, lo que funciona desde luego para la realidad peruana; y Juan Rulfo forja un lenguaje literario que se corresponda con la soledad y el misterio y el fin de la Revolución Mexicana (etapa 1910) y Carlos Fuentes se empeña en la gran saga desmitificadora de una burguesía y la obra de Guimarães Rosa renueva el idioma portugués y continúa a su modo el intento narrativo de Euclides de Cunha. Y Guillermo Cabrera Infante, Salvador Elizondo, Severo Sarduy, tienen mucho que ver con los anteriores y con el Asturias de *El Señor Presidente* y con Juan Carlos Onetti. El panorama sigue siendo de modo evidente la suma de individualidades, en su mayoría en el exilio europeo, pero ya



nos informa de una nueva etapa de nuestras letras donde se pueden dar al mismo tiempo, tentativas diversas y complementarias. Y a esta coexistencia del barroco con el realismo astrológico, con el sumario de voces para designar un mundo nuevo, con la poesía como acto totalizador, con la búsqueda exhaustiva de la estructura novelística, se agrega el intento de Cortázar: oponer a la razón burguesa, a la razón Santayana o a la razón Eisenhower, a la nefasta y magnífica tradición judeo-cristiana, la exaltada sinrazón de una literatura que desemboca hacia Francia en el homenaje a los surrealistas y Lautréamont y Michaux y Jarry y Raymond Roussel; hacia la música en el inagotable reconocimiento del jazz y Webern y Berg y Xenakis y lo que siga; hacia la pintura en el amor por la obra de Viera da Silva y Max Ernst y Piero di Cosimo y Picasso; hacia el cine en la admiración por Garbo, Keaton, Chaplin y Buñuel; hacia la literatura latinoamericana en el entusiasmo por Borges, Paz y Lezama; hacia Oriente en el intento de aprehender el budismo Zen y el Vedanta. A este respecto —le dice Cortázar a Luis Harss en ese libro excelente, *Los nuestros*— “El Vedanta”, digamos, equivale a negar la realidad tal como la entendemos parcialmente; por ejemplo, la mortalidad del hombre, incluso la pluralidad. Somos mutuamente la ilusión el uno del otro; el mundo es siempre una manera de mirar. Cada uno de nosotros es desde sí mismo (pero entonces ya no es “sí mismo”) la realidad total. Lo demás son siempre manifestaciones fenoménicas, exteriores, que pueden llegar a anularse porque esencialmente no son; su realidad, por así decirlo, existe a costa de nuestra irrealidad. Todo está en invertir la fórmula, alterar la posición de los platillos de la balanza. Por ejemplo, la noción del tiempo y del espacio como la concibió el espíritu griego y tras él casi todo el Occidente, carece de sentido en el Vedanta. En cierto modo el hombre se equivocó al inventar el tiempo; por eso bastaría realmente renunciar a la mortalidad (en alguna parte de *Rayuela* se habla de eso) para saltar fuera del tiempo, desde luego en un plano que no sería el de la vida cotidiana. Pienso en el fenómeno de la muerte, que para el pensamiento occidental es el gran escándalo, como también lo vieron Kierkegaard y Unamuno; ese fenómeno no tiene nada de escandaloso en el Oriente, es una metamorfosis y no un fin. Pero esas aperturas tan disímiles se explican en parte por una cuestión metódica; lo que nosotros buscamos discursivamente, filosóficamente, se resuelve para el oriental en una especie de salto. La iluminación del monje Zen o del maestro del Vedanta (sin hablar de tantos místicos occidentales, por supuesto) es el relámpago que lo desgaja de sí mismo y lo sitúa en un plano a partir del cual todo es liberación. El filósofo racionalista diría que es un alucinado o un enfermo; pero ellos han alcanzado una reconciliación total que

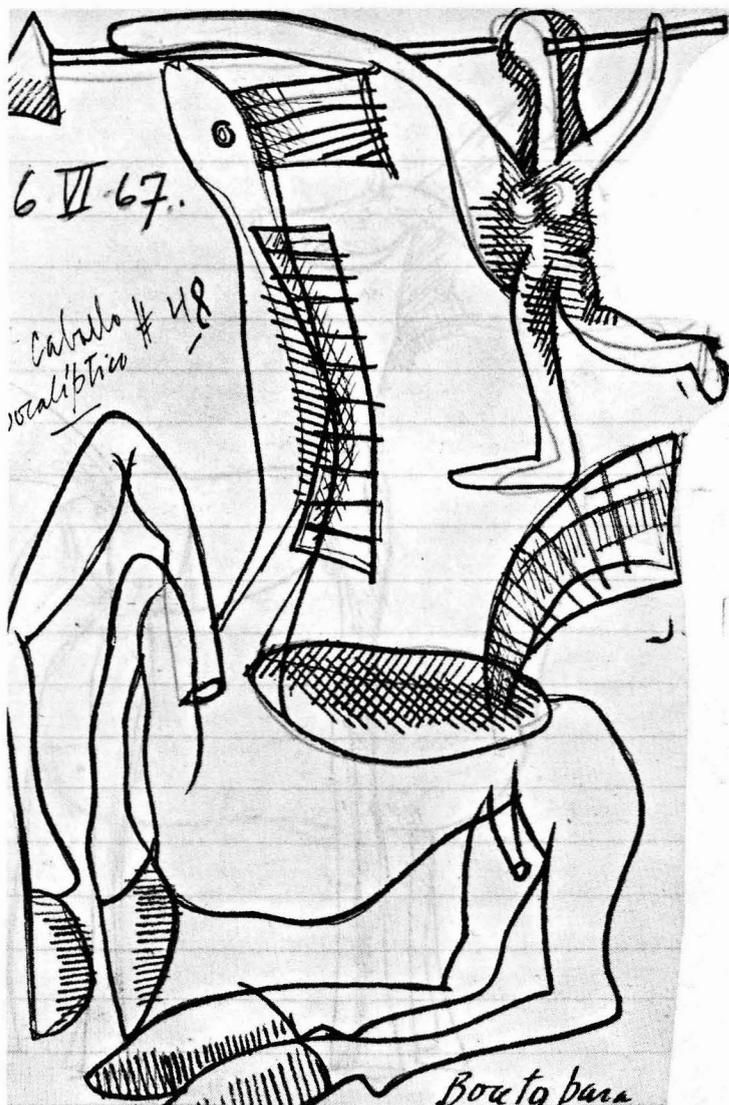
prueba que por un camino que no es el racional han tocado fondo.”

IV

Uno de los cuentos (en verdad y por su extensión, novela corta) más significativos de Cortázar es “El perseguidor”, incluido en *Las armas secretas*, la colección donde también figuran “Las babas del diablo” (este último utilizado por Antonioni, etc.) y “Los buenos servicios”, dos relatos espléndidos. En “El perseguidor”, una suerte de aproximación al significado de Charlie Parker o mejor, una especie de búsqueda de la abolición del tiempo, tal y como lo propone una visión del mundo (que se niega a reconocer otra categoría humana distinta a la establecida de modo natural, instantáneo e inmediato entre un hombre y su capacidad de creación), Cortázar insiste en sus filias y obsesiones: ese río metafísico que el jazz, que también puede ser sinónimo de libertad expresiva, deviene en personaje central, la acción y la condición que hacen posible a Johnny Carter, también una víctima, también el núcleo de un sacrificio, también como Oliveira o como la Maga, el campo de batalla de un desgarramiento entre la aspiración a lo perfecto, que en un caso límite de pureza sería la vocación autodestructiva, y la aspiración a lo satisfactorio, que en un caso extremo de comodidad sería la vocación de éxito. Por el jazz —definido en *Rayuela* como “la única música universal del siglo, algo que acercaba a los hombres más y mejor que el esperanto, la UNESCO o las aerolíneas”, Johnny Carter adviene al conocimiento de la fugacidad y es tal entendimiento postquevediano de la realidad como happening (“y solamente lo fugitivo permanece y dura”) y como vislumbramiento (“Eso lo estoy tocando mañana”), lo que le permite trascender a sus limitaciones, a la razón de los otros, a la bondad de los otros, a la compasión ajena que busca cercarlo y aniquilarlo. En la literatura de Cortázar, Carter-Parker es el gran rebelde, por ser quien más radicalmente se opone, a través de su fragilidad y empecinamiento, a un mundo de categorías, quien con mayor vehemencia entiende al orbe jerárquico como noción anticuada, fuera de lugar. Las categorías sirven para definir un puesto en el mundo, hacen las veces de ujieres o acomodadores, de manual de etiqueta. Las categorías impiden el advenimiento de lo insólito, de lo que no es confinable o apresable en palabras. Bruno, el biógrafo convencional y burgués de Johnny Carter, que hace las veces de *este lado de la realidad*, columbra esa función dictatorial de las categorías cuando desea comprender a ese ángel irresponsable y mugriento: “Y después de la maravilla nace la irritación, y a mí por lo menos me pasa que siento como si Johnny me hubiera estado tomando el pelo. Pero esto ocurre siempre al otro

día, no cuando Johnny me lo está diciendo, porque entonces siento que hay algo que quiere ceder en alguna parte, una luz que busca encenderse, o más bien como si fuera necesario quebrar alguna cosa, quebrarla de arriba abajo como un tronco metiéndole una cuña o martillando hasta el final.”

Tal es el poder de Johnny Carter: derribar las categorías tan dura y burguesamente establecidas con la única fuerza de su inocencia y su capacidad para vivir y padecer de modo esencial: “Dan ganas de decir en seguida que Johnny es como un ángel entre los hombres, hasta que una elemental honradez



obliga a tragarse la frase, a darla bonitamente vuelta, y reconocer que quizás lo que pasa es que Johnny es un hombre entre los ángeles, una realidad entre las irrealidades que somos todos nosotros. Y a lo mejor es por eso que Johnny me toca la cara con los dedos y me hace sentir tan infeliz, tan transparente, tan poca cosa con mi buena salud, mi casa, mi mujer, mi prestigio. Mi prestigio, sobre todo. Sobre todo mi prestigio.” Si las convenciones morales contra los estupefacientes, si la insistencia “en esa muerte llamada madurez”, si la liturgia morosa y sucia de quienes mantienen una creencia fetichista en el tiempo no logran aniquilar la potencia creadora de Johnny, es debido a esa antropofanía de que habla Lezama, esa divinización del hombre que incluye lo abisal, la degradación y la derrota, el tocar fondo que es “una caída hacia el centro”, la eliminación de la línea dura que va de San Pablo a Santo Tomás, de Kant a Hegel y que se ve no sustituida sino emplazada por una línea de conducta que no niega maniqueístamente, sino complementa, contradice, enriquece y amplía la razón. Johnny Carter viene a ser de este modo el verdadero *outsider*, no el almacén de citas prestigiosas propuesto por un Colin Wilson y que culmina en la portada de *Life*, sino el exiliado de la sociedad precisamente en aquello que la sociedad considera como más sagrado: su noción del tiempo, su seguridad en esa divina trinidad (siempre alternada, jamás simultánea) de pasado, presente y futuro. Si Johnny Carter se limitara simplemente a destruir su saxo o a fumar marihuana, no haría sino acatar en forma invertida los designios de la sociedad. Al evadirse del fatalismo temporal, asciende a la dimensión de verdadero *outsider*.

Cortázar habla de “El perseguidor”: “Hasta ese momento me sentía satisfecho con invenciones de tipo fantástico. En todos los cuentos de *Bestiario* y *Final del juego*, el hecho de crear, de imaginar una situación fantástica que se resolviera estéticamente, que produjera un cuento satisfactorio para mí, que siempre he sido exigente en ese terreno, me bastaba. *Bestiario* es el libro de un hombre que no problematiza más allá de la literatura. Sus relatos son estructuras cerradas y los cuentos de *Final del juego* pertenecen todavía al mismo ciclo. Pero cuando escribí ‘El perseguidor’ había llegado un momento en que sentí que debía ocuparme de algo que estaba mucho más cerca de mí mismo. En ese cuento dejé de sentirme seguro. Abordé un problema de tipo existencial, de tipo humano, que luego se amplificó en *Los premios* y sobre todo en *Rayuela*. El tema fantástico, por lo fantástico mismo, dejó de interesarme en la medida en que antes me absorbía. Por ese entonces había llegado a la plena conciencia de la peligrosa perfección del cuentista que, alcanzando cierto nivel de realización, sigue así invariablemente. En ‘El perseguidor’ quise renunciar a toda

invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo. Yo había mirado muy poco al género humano hasta que escribí 'El perseguidor'."

V

A partir de "El perseguidor", la literatura de Cortázar se modifica de modo radical. Las obsesiones excesivamente "literarias" (es decir, centradas en la consecución de un clima verbal e imaginativo ya clásico, ya consagrado en una forma u otra por la tradición) van siendo sustituidas por la búsqueda vehemente de una relación orgánica con el lenguaje o por un acercamiento intenso con la idea de la pérdida y el desencuentro (nociones inherentes a la de laberinto, el lugar donde se pierden los seres y las criaturas, el barco "Malcolm" de *Los premios*, el juego de la sinrazón de *Rayuela*, la vivencia del tiempo en "El perseguidor"). *Los premios* es primordialmente la historia de una madurez que se descubre a sí misma durante una travesía: la madurez entre otras cosas de entender el misterio como parte de la nueva razón. La anécdota es nimia: un grupo de ganadores de una lotería singular obtienen como recompensa un viaje transoceánico hacia un lugar no declarado. Los personajes representan diferentes etapas de la vida argentina contemporánea: el millonario, la clase media ilustrada, la clase media baja, y diferente manera de vivir: de Persio el astrólogo a Pelusita, el galán de Boca. Hasta aquí se podría observar el entreveramiento de vidas que, si se sigue el procedimiento de explotación multitudinaria de cierto tipo de best-seller, daría como resultado, en el mejor de los casos, *Ship of Fools* de Katherine Anne Porter y en el peor *Hotel* de Arthur Hailey o la obra completa de Vicki Baum. Más la similitud aquí se detiene, porque enseguida el barco adquiere un telón metafísico con la revelación del lugar sellado, una popa intransitable, clausurada para los pasajeros. La popa es la incorporación del misterio de lo no solucionable por el análisis: "Me hallaba en la misma situación que López, Medrano o Raúl, "afirma Cortázar". "Tampoco yo sabía lo que había en la popa. Hasta hoy no lo sé."

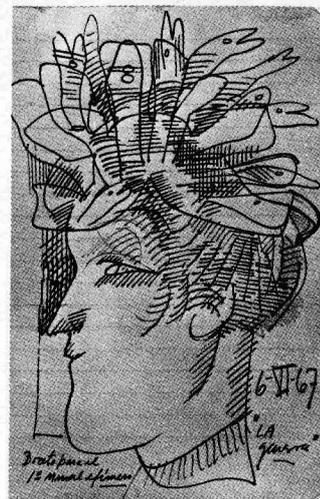
De pronto el viaje se convierte en reflexión. No hay alegoría, porque no todos los personajes son obviamente simbólicos; en cambio, sí hay confusión entre lo alegórico y lo existencial, entre los seres que encarnan realidades comunes y quienes funcionan por sí solos (como sería el caso de Medrano, López y Raúl). La travesía se transmuta en indagación sobre el destino y la libertad, una puesta en escena de los peligros de la sabiduría



y la necesidad del conocimiento. Si en cierto sentido se puede hablar de un no cumplido intento totalizador en *Los premios*, de una frustración experimental, eso se debe al entreveramiento de planos, a que el laberinto cortazariano incluye indistintamente símbolo y personajes, realidad existencial y realidad literaria. Los monólogos de Persio, largos, inútilmente literarios y discursivos, no sólo desvían el proceso narrativo; también indican con exactitud la limitación de *Los premios*: el encuentro impreciso entre la visión metafísica y la visión "literaria". Sin dejar de ser un libro excelente, *Los premios* se resiente por un lado, de una excesiva recreación prosística, y por otro, de una falla estructural que cierra y no abre posibilidades al despliegue del laberinto. Por una vez, y pese a seres tan vivos y logrados como Paula y Medrano, la asimilación de esa metafísica, de esa plenitud existencial que es sentido de la cultura, no se obtiene cabalmente y debe corresponder a *Rayuela* la verificación de las metas novelísticas (o antinovelísticas en el más amplio sentido del término) que *Los premios* propone.

"Cuando pensé en el libro —indica Cortázar refiriéndose a *Rayuela*— estaba obsesionado con la idea del mandala en parte porque había estado leyendo muchas obras de antropología y sobre todo de religión tibetiana. Además había visitado la India, donde pude ver cantidad de mandalas indios y japoneses." El mandala, el laberinto místico de los budistas, "suele ser un cuadro o un dibujo dividido en sectores, compartimientos o casillas —como la rayuela— en el que se concentra la atención y gracias al cual se facilita y estimula el cumplimiento de una serie de etapas espirituales. Es como la fijación gráfica de un progreso espiritual. Por su parte las rayuelas, como casi todos los juegos infantiles, son ceremonias que tienen un remoto origen místico y religioso. Ahora están desacralizadas, por supuesto, pero conservan en el fondo algo de su antiguo valor sagrado. Por ejemplo, la rayuela que suele jugarse en la Argentina —y en Francia— muestra a la Tierra y el Cielo en los extremos opuestos del dibujo. Todos nos hemos entretenido de niños con esos juegos, pero en mi caso fueron desde el comienzo una verdadera obsesión". Y continúa Cortázar en su explicación: *Rayuela* es la búsqueda del reino milenar de Musil, "esa especie de isla final en la que el hombre se encontraría consigo mismo en una suerte de reconciliación total y anulación de diferencias".

Como *Paradiso*, *Rayuela* también ha desconcertado a la crítica latinoamericana por la abundancia de posibilidades que contiene, porque la crítica latinoamericana no está preparada para el entendimiento de un libro que se dirige contr las convenciones e insiste en la operación transformadora del lenguaje. A partir de la negación de la lectura lineal, *Rayuela* se dirige a



buscar la ausencia del lector lineal. En este sentido, el compromiso de su frecuentación equivale al desafío de la literatura latinoamericana tradicional. No es casual que Cortázar haya reaccionado contra el preciosismo de la revista *Sur*, contra el servilismo ante los productos recientes de una cultura occidental que la cultura oficial proclamaba en Argentina. *Rayuela* es la síntesis de esa reacción: contra la utilización conformista del lenguaje, contra la idolatría obtusa frente a un sistema racional que de cualquier modo no se cumple ni se entiende cabalmente, contra la solemnidad y la tiesura de quienes aceptan en la literatura sólo la inmovilidad y los gestos estatuarios, “porque la prosa en movimiento no es comprensible”, *Rayuela* se pronuncia. La imaginación formal, el sentido del humor, la selección crítica de las perspectivas que ofrece una mezcla de lo occidental y lo oriental, son algunas de las mayores virtudes de *Rayuela*. Aunque no es posible continuar en el camino de la definición, no porque *Rayuela* sea indefinible, sino por ser el tipo de libro que uno jamás agota con plenitud, por ser lectura abierta en todos sentidos.

“Toda *Rayuela* fue hecha a través del lenguaje” teoriza Cortázar. “Es decir, hay un ataque directo al lenguaje en la medida en que, como se dice explícitamente en muchas partes del libro, nos engaña prácticamente a cada palabra que decimos. Los personajes del libro se obstinan en creer que el lenguaje es un obstáculo entre el hombre y su ser más profundo. La razón es sabida: empleamos un lenguaje completamente marginal en relación a cierto tipo de realidades más hondas, a las que quizá podríamos acceder si no nos dejáramos engañar por la facilidad con que el lenguaje todo lo explica o pretende explicarlo. En cuanto a ese equilibrio último que se simboliza un poco con el final de Oliveira, ese final en el que realmente no se sabe lo que ha sucedido —yo mismo no lo sé, ignoro si Oliveira se tiró por la ventana y se mató realmente, o no se mató y entró en una locura total, sin contar que además estaba ya instalado en un manicomio, de modo que no había ningún problema: pasaba de enfermero a enfermo, lo cual no era simplemente un cambio de uniforme, yo creo que eso fue una tentativa de demostrar desde un punto de vista occidental, con todas las limitaciones y las imposibilidades conexas, un salto en lo absoluto como el que da el monje Zen o el maestro del Vedanta”.

Las interpretaciones de *Rayuela* conducen al riesgo clásico de impedir el acceso a la obra misma, pero su demasía es inevitable puesto que surgen en las propias páginas del libro, emergen a partir de los personajes, que en su múltiple y voluntarioso rechazo del lenguaje, las costumbres o el yugo kantiano, se vuelven interpretaciones existenciales de su contexto, versiones sin-

gulares del todo. Así, la Maga —a pesar de su ternura y desolación, a pesar de ser quien engendra la muerte, a pesar de ser la vigilia final de Rocamadour (lo que la volvería sistemática, porque toda agonía lo es, toda maternidad obsesiva lo es), resulta el laberinto de la intuición y el intinto, el rechazo de las explicaciones, la inutilidad del silogismo. La Maga nos ofrece la versión sensorial, ceñida de *Rayuela*, la cópula como entendimiento, la indefensión absoluta como escudo y armadura. Si Oliveira —que vendría a ser muy sintéticamente, la versión del desenajamiento, la versión en libertad de *Rayuela*— elige una inconducta para rechazar los esquemas de vida a que convoca el Establishment cultural de Occidente, la Maga elige una des-explicación de las cosas para mejor entenderse y avenirse con el mundo. La suya no es la reacción de la ignorancia autosuficiente, sino de los otros caminos para advenir al conocimiento. Oliveira en cambio, desdeña los caminos al uso por su persecución de la unidad. El mundo es fragmentario, parcial, incompleto: “El problema —piensa Oliveira— está en aprehender su unidad (de la vida) sin ser un héroe, sin ser un santo, sin ser un criminal, sin ser un campeón de box, sin ser un prohombre, sin ser un pastor. Aprehender la unidad en plena pluralidad, que la unidad fuera como el vórtice de un torbellino y no la sedimentación del matecito lavado y frío.”

Los otros de la sección parisina —¿conviene recordar que de las tres secciones en que se puede dividir, *muy convencionalmente*, una lectura lineal de *Rayuela*, la primera es la de la vida en París (París como un encuentro), con Oliveira, la Maga, el Club, Babs, Ronald, Ossip, Gregorovius, Etienne; la segunda es el regreso de Oliveira a la Argentina (Buenos Aires como desencuentro) con Traveler y Talita, y la tercera, la de los capítulos prescindibles, es fundamentalmente la aparición de Morelli, una suerte de enviado plenipotenciario de Cortázar?— esos otros que integran el Club, el marco vital de Oliveira y la Maga, son también la versión tribal de *Rayuela*, del mismo modo en que Madame Béthe Trépat vendría a ser su resumen patético. No es casual el enclaustramiento y la liberación por el jazz, como no es gratuita la persistencia obsesiva de Cortázar por esa música. En las noches anónimas oyendo a Satchmo oyendo a Thelonius desoyendo a Brubeck, algo se integra, algo aspira a la unidad: “una música-hombre, una música con historia a diferencia de la estúpida música-animal de baile”.

Rayuela como fiel reducción al absurdo del mundo unidimensional de nuestra literatura y nuestra cultura, recurre al jazz no sólo en su carácter de música prestigiosa de la rebeldía, sino para entender allí que el absurdo es permanecer aislado creyendo en la acción o en la inacción, sin haberlas merecido pre-



viamente. El jazz dispone a la acción o prepara la inacción y en tal estado anímico donde las definiciones son sustituidas por los consuelos, uno acude a Bessie o a Jelly Roll Morton y se integra con el mundo con la Gran Locura, la Inmensa Burrada.

En este sentido, el jazz como metalenguaje colabora a la destrucción del lenguaje arcaico, inútil ya para transmitir sentimientos o sensaciones, incapaz de ofrecer otro sonido que el proveniente de un disco gastado e inservible. Oliveira se vuelve la obsesión, el frenesí, los puntapiés continuos contra el viejo Cartesio. *Rayuela* se va mostrando a un tiempo como la imposibilidad del absoluto y la necesidad del absoluto. Y la visión de la realidad, suspendida en el filo de la navaja entre la lucidez ontológica y el puro metafisiqueo, se redime de sus peligros potenciales gracias al humor, lo que se ejemplifica en el hecho significativo —señalado por Lezama— de que la escena del tablón, donde Talita y Oliveira dialogan mientras la primera se encuentra suspendida en el abismo, aparte de señalar la crisis de todas las categorías explicativas, de todas las fórmulas del entendimiento, también sirve para evocar a Chaplin o a Harold Lloyd, al peligro existencial verdadero, tal y como lo ejemplificaron de una vez por todas Stan Laurel y Oliver Hardy cuando al atravesar un puente colgante transportando un piano, se encuentran a mitad del camino con un gorila. ¿O se debe recordar cuántas miles de gentes caben en el camarote mínimo de los Hermanos Marx?

A medida que se avanza en cualquiera de sus posibilidades de lectura, *Rayuela* se va deshaciendo e integrando ante nosotros, en el acto simultáneo del entendimiento que explota y el nuevo lenguaje que se revela. Libro dialéctico en el sentido polémico, belicoso del término, *Rayuela* es obra de nostalgia y evocación y de presencia y augurio; es resultado de un aniquilamiento del orden y de un ordenamiento del caos. Paradojas irreales, apócrifas: porque ya lo vislumbró Oliveira, “Todo desorden se justifica si tendía a salir de sí mismo, por la locura se podía acaso llegar a una razón que no fuera esa razón cuya falencia es la locura.” Y la autodestrucción, que es empeño de la Maga, de Talita, de Traveler, de Oliveira, se transforma en la comprensión de que el yo es odioso. Si el lenguaje que poseemos es nuestra cárcel y nuestra frontera, mucho más densamente que la piel, la autofagia, el irse devorando sin pausa y sin remedio, viene a ser en este caso una forma de liberación, de autenticidad. En un nivel esencial, *Rayuela* es una manifestación de autenticidad, de sensaciones elementales conceptualizadas pero no traicionadas. ¿Por qué ejerce a los pocos años de su aparición una influencia tan devastadora y ejemplar entre los jóvenes de Latinoamérica? Por constituir entre otras cosas

un repudio al mundo de jerarquías y servidumbre, de categorías y reglamentos, que forma a toda sociedad a medias cuyo miedo de no estar absolutamente reglamentada proviene de no saber qué hacer con su imaginación. *Rayuela* es un libro sin categorías, sin sujeción ante los órdenes jerárquicos, ya sean del tiempo o del lenguaje o de la cultura establecida y oficial.

Es un vasto ejercicio platónico de comprensión verbal y es un diálogo permanente establecido con la sinrazón que busca abolir el sistema categorial. Como el resto de la obra de Cortázar, *Rayuela* es parte del mismo intento: crear una literatura a partir de una revolución integral. A veces, como en ciertas partes de *La vuelta al día en ochenta mundos*, el propósito se pierde por el énfasis excesivo y la insistencia prestigiosa en la libertad, la antiolemonidad y el espíritu de aventura; también puede ocurrir, como determinados momentos de *Historias de cronopios y de famas*, que el juego literario avasalle y domine.

Más esas alteraciones del orden cortazariano, no afectan ni mínimamente el logro central: crear una literatura que no sea estado de ánimo sino disposición mental y forma de vida. Cortázar ha emprendido la enorme tarea de síntesis: él viene de Macedonio Fernández y Borges y Roberto Arlt y la tradición porteña; pero además está injertado en la cultura occidental más rigurosa y se apresta —como Octavio Paz— al incorporamiento y asimilación de Oriente. La síntesis en su caso es tarea renovadora que no excluye la lealtad a una tradición nacional (lo mejor de esa tradición, que en última instancia, es lo único de esa tradición). Cortázar no abandona ni cede su condición de latinoamericano: simplemente la acrece, la depura, la enriquece. *Rayuela* es la obra de un latinoamericano que no vive pensando serlo, sino que se comporta como tal, esto es, que actúa con el conocimiento de que no hay características nacionales fatales y que recuerda siempre la frase de Jacques Vaché: “nada mata más rápidamente a un hombre que verse obligado a representar un país”. *Rayuela* es además un universo: el humor, la audacia intelectual, la brillantez prosística, la seguridad narrativa de sus páginas concluyen en una realidad ya no desmentible ni olvidable: el territorio donde la razón antigua se confiese vencida, donde todos los *nousenses* tienen lugar, donde coexisten Lewis Carroll y Buster Keaton, los cronopios y el tiempo ilimitado. Swift y Breton. Así, *Rayuela* es, dentro de la serie de imposibilidades que van definiendo a nuestra literatura, la posibilidad de que la inteligencia y la aspiración a la unidad nos propicien y nos proporcionen una nueva, justa, necesaria razón, la razón de organizar el caos y la razón de desordenar las jerarquías, la siempre inevitable razón —entre otras cosas— del tercer mundo y su urgencia reiterada de razón.