

Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Letras

n. 6

Boletín
de literaturas hispánicas

Universidad Nacional del Litoral

Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Letras

n. 6

Boletín
de literaturas hispánicas

Universidad Nacional del Litoral

INSTITUTO DE LETRAS

Director interino

Dr. ADOLFO PRIETO

Secretaria técnica

Profesora MIREYA BOTTONE

Ayudantes

ROSA BOLDORI

ALDO OLIVA

INDICE

Adolfo PRIETO, <i>Julio Cortázar, hoy</i>	5
Rosa BOLDORI, <i>La irrealidad en la narrativa de Cortázar</i>	13
Gladys S. ONEGA, <i>Los premios</i>	29
María Isabel de GREGORIO, <i>Rayuela</i>	43
Rosa BOLDORI, <i>Sentido y trascendencia de la estructura de Rayuela</i>	59
Nelly DONNI DE MIRANDE, <i>Notas sobre la lengua de Cortázar</i>	71

APENDICE

<i>Cortázar en el testimonio</i>	85
----------------------------------	----

JULIO CORTAZAR, HOY

por ADOLFO PRIETO

A LÓS 50 AÑOS de edad, este escritor argentino, radicado en París, acrecienta sobre su obra los juicios necesarios como para ser considerado uno de los mayores talentos literarios de habla española. Conoce ahora el halago de un éxito tan tardío como unánime, tan unánime como equívoco, y desde la situación de privilegio que le conceden el prestigio y el deliberado aislamiento con el que se sustrae a los espesos reclamos del mundo inmediato, se convierte en testigo de alguno de los acontecimientos más explosivos de su tiempo.

Estas connotaciones, fácilmente comprobables, indican la oportunidad de ensayar algunas reflexiones sobre la obra escrita hasta ahora por Cortázar, los alcances de su repercusión en el público, la naturaleza del privilegio en el que se apoya su condición de testigo, y lo que proyecta hacia el futuro la combinación de tan complejos elementos.

De estos datos, el menos significativo, sin duda, concierne al tardío y equívoco reconocimiento de su obra. La historia de la literatura reboza de hechos similares y se sabe que en todo éxito de librería puede presumirse, casi siempre, un largo encadenamiento de malos entendidos. El reclutamiento básico de los lectores de Cortázar proviene de dos zonas de intereses no necesariamente convergentes. Están los viejos lectores de Cortázar, los que admiraron siempre en él el seguro oficio, la fantasía, el humor, la tensión intelectual. Y están los nuevos lectores de Cortá-

zar, llamados, o desconcertados, o inquietados por los compromisos ideológicos del autor, y que han descubierto, de pronto, una obra medulosa, pensada y resuelta en el más alto nivel de exigencia artística y de rigor intelectual. Este público heterogéneo, al que debe sumarse el previsible aporte de los simples curiosos y de los *snobs*, ha agotado con notable rapidez, por ejemplo, la primera edición de *Rayuela*, una novela de la que si algo puede decirse sin discusión es que desdeña los buenos usos novelísticos y no acredita la menor concesión al gusto y la comodidad mental de los lectores.

En su conjunto, la obra de Cortázar puede insertarse en una tradición relativamente extraña, o si se prefiere, en una restringida tendencia de la literatura argentina, y también de la literatura latinoamericana de los últimos años. Esta literatura revela, fundamentalmente, una puntillosa conciencia del oficio de escritor; revela una desconfianza, y al mismo tiempo, una permanente violencia ejercida sobre el instrumento expresivo. Semejante actitud se apoya en el convencimiento de que las palabras deben relacionarse en un texto de modo tal que contribuyan estrictamente a recortar el mundo imaginario que supone el proyecto del escritor, a igual distancia del preciosismo formal y de la negligencia disgregadora.

También pertenece a la conciencia del oficio ejercido una constante experimentación en las técnicas del relato, y una subordinación, y hasta casi diría una indiferenciación de los temas respecto del sentido y las implicancias que el escritor pretende atribuir a sus obras. Un rápido análisis de las técnicas empleadas por Cortázar en los cuentos y de su repertorio de temas, bastará para ilustrar esta aseveración. La mitología, la realidad cotidiana, la literatura, la ficción, aportan indistintamente frágiles soportes sobre los cuales se condensa un mundo imaginario más rico, sugeridor y complejo de lo que permite suponer el enunciado material de los temas.

Parece natural que la acumulación de propósitos y de recursos utilizados por los escritores que se inscriben en esta corriente literaria se manifieste en una marcada preferencia por el cuento. La tensión interior, la necesaria economía, el recorte de un mundo imaginario a una delgada perspectiva, concilian bien con la convicción de quienes, como Cortázar, sienten horror por las páginas neutras, discursivas, simplemente mostrativas. Los cuatro volúmenes de cuentos publicados hasta aho-

ra confirman esa preferencia, si no bastaran sus ponderativas declaraciones sobre aquella dimensión del género narrativo. No todos los títulos, por cierto, merecen algo más que el atento interés de un lector cuidadoso. Hay demasiado ejercicio, demasiado cerebralismo, demasiado gusto por el efecto en muchos de esos cuentos, pero los mejores se aproximan al esplendor de los mejores cuentos de Borges (y la mención viene al caso), con la sabiduría de su lenguaje, la dosificación del ritmo, la desganada manera de proponer mundos alucinantes.

Menos natural parece entonces que desde estos supuestos, Cortázar haya pasado a la elaboración de extensas novelas, donde ni la densidad, ni las tensiones, ni los estallidos bruscos pueden acumularse sin eludir los riesgos de la afectación y la fatiga. Lo ha hecho, sin embargo, y sus resultados, notoriamente felices, amenazan relegar a segundo plano la imagen del Cortázar cuentista. *Los premios* (1960) y *Rayuela* (1963), no son, probablemente, grandes novelas, si elegimos como marco de referencias el de los mejores exponentes de la literatura contemporánea, pero son excepcionales novelas en el marco condicionante de la literatura argentina y la latinoamericana, y aun buenas novelas para el lector exigente de cualquier latitud.

Los Premios es, en la intención manifiesta del autor, un pasatiempo. Su sentido explícito se funda en una descripción sumaria de la sociedad argentina de los últimos años. Con libertad, con imaginación, con humor, el novelista recoge una veintena de personajes, los conecta entre sí y por esa relación revela en ellos aspectos que configuran una tipología rigurosamente adscripta a un orden cultural determinado. Pero más allá de la tipología, esa relación remite a dimensiones más hondas, en las que se atisban los nudos cruciales del condicionamiento de clase, la problemática del libre albedrío y del destino.

Una conjunción singular de elementos da al lector, ya en los primeros capítulos, la impresión, casi la certeza de estar desbrozando un universo novelístico incitador y complejo. Al concluir la lectura, sin embargo, es probable que ese mismo lector intente razonar el sentimiento de una frustración inmediata. Dirá entonces que las interrupciones de Persio fueron tan arbitrarias como perjudiciales para la unidad del relato; que la vertiente fantástico-policia por la que se desliza la novela en los últimos capítulos contrasta excesivamente con el jocundo realismo de los primeros; que el desabrido final diluye drásticamente las ex-

pectativas del relato, antes de que el mismo hubiera agotado, por así decirlo, un curso de mayor proyección. De estas eventuales objeciones me interesa destacar ahora la que se refiere a los monólogos de Persio, no tanto por lo que ellos pesan intrínsecamente en la novela, cuanto por la justificación que ensaya Cortázar:

Su lenguaje apunta a otra dimensión, o menos pedantescamente, apunta a otros blancos. Jugando al sapo ocurre que después de cuatro tejos perfectamente embocados, mandamos el quinto a la azotea; no es una razón para... Ahí está: no es una razón. Y precisamente, por eso el quinto tejo corona quizá el juego en algún marcador invisible.

Sartre decía en un viejo artículo a propósito de Faulkner que se haría mal en considerar las anomalías de su estilo como ejercicios gratuitos de virtuosismo. Una técnica novelesca, agregaba, nos remite siempre a la metafísica del novelista.

Si contamos aproximadamente la significación que Sartre podría dar a la palabra metafísica hacia 1940, fecha de publicación de su ensayo sobre Faulkner, y la traducimos por sistema último de ideas, o proposiciones, o meras obsesiones desde las cuales un hombre ordena o intenta dar sentido a sus actos, entenderemos que el ensayista concluya por señalar la metafísica del tiempo como informadora del mundo novelístico de Faulkner.

¿Existirá un trasfondo, un núcleo desde el cual se ordena el mundo novelístico de Cortázar? Se me ocurren varias respuestas, ninguna de las cuales me parece enteramente satisfactoria. Pienso, por ejemplo, que se trata de una radical desconfianza en el conocimiento, o tal vez, de su capacidad personal de conocimiento. No una desconfianza inhibitoria, enervante, desquiciadora. Una desconfianza que acompaña al acto de conocimiento, lo estimula, lo enriquece, y sólo muestra su distraído gesto en el instante en que el conocimiento se consolida y muestra, para juzgar, un resultado. Entonces el autor inventa la quinta teja que, quizás, en un marcador invisible corone el juego. Pienso también que la personalidad del escritor se funda en un hueco de inseguridad (en el que, por supuesto, no intervendrían solamente elementos psicológicos), y que cada apelación al lector a través de palabras con un sentido determinado, es escamoteado finalmente por un pase funambulesco que tornasola y disuelve el espesor de un juicio directo, de una definición. Pienso, con sentido contrario, en la fuerte aspiración, orgullosa y jovialmente ma-

ligna, del creador que oculta las cifras necesarias para el entendimiento de su obra.

El trasfondo o núcleo informador de *Los Premios*, cualquiera sea su naturaleza, se enquista como una carencia, como un vacío en la arquitectura general de la novela, y convierten la atracción de algunos de sus excepcionales capítulos en un espectáculo válido por sí mismo y no por el sentido que reciban de su inclusión en un ordenamiento novelístico.

La quinta teja que acaso corone en un marcador invisible el sentido total de *Los Premios*, aparece en la segunda parte de *Rayuela*. La primera parte de esta novela propone una suerte de descenso a los infiernos de un intelectual argentino radicado en París y que vuelve a Buenos Aires para concluir en la locura. En torno a ese destino, lacerante y patético, Cortázar levanta una formidable estructura novelística, coherente, unitaria, sin fisuras. Pero esa unidad y esa coherencia se dislocan luego en un laberinto de capítulos, para la lectura de los cuales el mismo autor ofrece una guía abiertamente sospechosa.

Muchos críticos han querido ver en este procedimiento un ensayo de nuevas dimensiones expresivas, o una confirmación, en un distinto registro de onda, del desorden del mundo tal como lo vive el protagonista. Admito que alguna de estas interpretaciones sean valederas en cuanto apuntalan intenciones explícitas del autor. Pero en un juicio totalizador de la novela, me parece evidente que ese procedimiento corta la complicidad con el lector (una complicidad por lo demás buscada y exigida), y dispone las cosas de modo que cada lector sea arrojado de la laboriosa complicidad conquistada a un plano en que la conjetura naufraga en simples resonancias subjetivas.

De diverso modo, una secreta determinación del novelista parece actuar tanto en *Los Premios* como en *Rayuela*, para establecer una distancia, un campo de hipótesis que corta en algún punto el circuito autor, obra, lector. La perspectiva de nuevos ensayos novelísticos y el conocimiento de la tardía atracción por el género, relativizan cualquier esfuerzo por deducir conclusiones más o menos sostenibles sobre las causas de aquella determinación y sobre la eventualidad de que continúe actuando en el futuro. A esta provisoriedad de los datos, estrictamente literarios debe agregarse la escasez de referencias biográficas. Me refiero, por supuesto, a los signos biográficos fundamentales.

En esta borrosa vertiente biográfica se destaca como un hito singu-

lar la decisión de abandonar el país y radicarse en Francia. Por rechazo de la situación política imperante, por hartazgo de la vida gregaria y la chatura. Pero no son estas motivaciones las que vuelven singular su decisión, sino el modo de vivir ese exilio voluntario, los medios por los que favorece el rescate de una experiencia personal, entre los peligros del desarraigo y las tentaciones del puro consumo cultural. Descarto que, trabajosamente, tironeadamente, Cortázar ha venido construyendo esa enrucijada excepcional de circunstancias que le permiten hoy disponer de una libertad de acción y de una perspectiva privilegiada, sueño más o menos larvado de los artistas de todos los tiempos. Señalaba hace un momento que Cortázar salvó el peligro del desarraigo y la tentación del puro consumo elaborando una obra de más en más relacionada con los temas que preocupan al hombre contemporáneo, de más en más referida a la realidad social y a los hombres que habitan su propio país, obsesionada incluso con la decantación de un lenguaje que registre la imagen cabal de ese país y de esos hombres. Pero otro riesgo aguarda a los grandes que eligen el exilio para asegurar su libertad creadora, y ese riesgo es el del olimpismo.

El olimpismo irrumpe simplemente por la conversión de los medios en fines. Aparece cuando el esfuerzo por lograr un reducto, una toma de distancia, una perspectiva adecuada para asegurar la libertad creadora, empieza a reclamar atención sobre el reducto, la distancia, la perspectiva. Rasgos meramente temperamentales que en Cortázar conducen al aislamiento pueden confundir los planos y avivar la imagen de un olimpismo inexistente o de mínimo relieve. También esa disponibilidad lujosa que le facilita el pasaje de adhesiones ideológicas en su más comprometido nivel (caso de la revolución cubana) a la colaboración en revistas en las que se abomina de cualquier compromiso ideológico. Cortázar ha dicho: *Por mi parte, creo que el escritor revolucionario es aquel en quien se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio. Si ese escritor responsable y lúcido, decide escribir literatura fantástica, o psicológica, o vuelta hacia el pasado, su acto es un acto de libertad dentro de la revolución y por eso es también un acto revolucionario...* (CASA DE LAS AMÉRICAS, n° 15-16, 1963). Y ha respondido en una encuesta a la pregunta, ¿qué significa París para usted?, *Durante muchos años París ga-*

rantizó para mí la libertad que sólo da ese anonimato que tanto desespera a quienes se creen importantes en su país. Sigo creyendo que no ser nadie en una ciudad que lo es todo vale mucho más que la fórmula contraria (EXPRESO, 1965).

Las líneas de choque parecen nítidamente trazadas y aunque nada hace temer que el escritor fracase en el hallazgo de una solución de equilibrio que salve su libertad personal sin vaciarla de contenido, nada aconseja suponer, por otra parte, que esa solución de equilibrio será conquistada sin desajustes periódicos y duras concesiones a la realidad.

Es inevitable que un resultado prestigioso se convierta en modelo, en ejercicio de admiración o de odio para quienes, como espectadores, lo consienten. En simple recelo.

La obra y los actos de Cortázar cubren ahora ese horizonte, y su presencia, entre los escritores argentinos que viven ahora su madurez intelectual, es probablemente la que ofrece mayores atractivos, aunque no pueda decirse, todavía, de ninguna manera, que sea la que concite las mayores adhesiones.

LA IRREALIDAD EN LA NARRATIVA DE CORTAZAR

por ROSA BOLDORI

Con los últimos movimientos, y fundamentalmente desde el surrealismo, el campo de la expresión literaria ha visto ampliarse sus límites casi al infinito. Territorios antes vedados, temas *tabú*, se le incorporan a diario; progresivas fisuras van resquebrajando el bloque de convenciones en que escritor y lector solían instalarse cómodamente.

Todo objeto literario parece acceder con tanto derecho al plano de la realidad como al de la irrealidad. Los sueños y alucinaciones más extravagantes, las dudas, temores y perversiones más íntimos, las conjeturas más inverosímiles, son tan configuradores de la realidad humana como los hechos más comunes y aprobados socialmente. Más aún, es posible hallar en estos últimos la mayor cuota de irrealidad y alienación, a medida que la lima de la costumbre les va quitando todo resto de espontaneidad o creación voluntaria y reflexiva.

Pero el lector quiere saber a qué atenerse, necesita de límites, de puntos de referencia que den un sentido a toda la materia caótica donde lo real y lo irreal parecen confundidos y reversibles.

Pues bien, al entrar en la narrativa de Cortázar, renunciemos de antemano a los esquemas; en vez de soluciones salvadoras, esperemos la propuesta inquietante, la imagen veraz de nuestro propio caos, el renunciamiento a las claves; intención que expresaría el libro de Morelli:

Todo sería como una inquietud, un desasosiego, un desarraigo continuo, un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada, y esos fantoches se

destrazarían o se amarían o se reconocerían 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. Que a cada sucesiva derrota hay un acercamiento a la mutación final, y que el hombre no es sino que busca ser, proyecta ser, manoteando entre palabras y conducta y alegría salpicada de sangre y otras retóricas como ésta (*Rayuela*, págs. 417-418. Ed. Sudamericana, Bs. As. 1960).

Como se desprende de estas palabras (y de toda su obra), la posición de Cortázar no es nihilista, sino que por el contrario, implica un acicate para la búsqueda de nuevas soluciones, en cuya posibilidad manifiestamente cree. Pero para hallarlas es necesario primero testimoniar y reconocer nuestros fracasos, mostrar hasta qué punto los dualismos convencionales carecen de sentido. Cuando el autor de *La ciudad y los perros* le pregunta si el aspecto fantástico de su obra le parece más importante que el realista, he aquí su respuesta:

Toda persona que tenga una concepción surrealista del mundo sabe que esta alianza de dos géneros es un falso problema. Entendámonos primero sobre la noción misma del surrealismo: para mí es sencillamente una vivencia lo más abierta posible sobre el mundo, y el resultado de esa apertura, de esa porosidad frente a la circunstancia, se traduce en la anulación de las barreras más o menos convencionales que la razón razonante trata de establecer entre lo que considera real (o natural) y lo que califica de fantástico (o sobrenatural) incluyendo en lo primero todo aquello que tiende a la repetición, acepta la causalidad y se somete a las categorías del entendimiento, y considerando como fantástico o sobrenatural todo lo que se manifiesta con carácter de excepción, al margen, insólitamente. Desde luego, siempre ha sido más fácil y frecuente encontrar un caballo que un unicornio, aunque nadie negará que el unicornio proyecta en la vida significativa del hombre una imagen por lo menos tan intensa como la del caballo. Para una visión surrealista, la determinación del grado de realidad del caballo y del unicornio en cuestión superflua, que a lo sumo tiene importancia pragmática, sin contar que en ciertas circunstancias un caballo puede ser más fantástico que un unicornio; así, en esta alternación en que una u otra modalidad del ser se nos impone con una evidencia total e indeclinable, los términos escolásticos de realidad y fantasía, de natural y sobrenatural, acaban por perder todo valor clasificatorio. Yo no sé... dónde empiezan o terminan lo real y lo fantástico; en mis primeros libros preferí insertar lo fantástico en un contexto minuciosamente realista (los cuentos de *Bestiario* por ejemplo), mientras que ahora tiendo a manifestar una realidad ordinaria dentro de circunstancias con frecuencia fantásticas. Es evidente que me he alejado del unicornio para trabar una amistad más estrecha con el caballo; pero ese cambio de acento no entraña renuncia ni elección unilateral (Mario Vargas Llosa: *Preguntas a Julio Cortázar*, en *Expreso*. Lima, 7 de febrero de 1965).

Para buscar el sentido último de esta propuesta, veamos cuál es el alcance y el juego de los términos opuestos en la literatura de Cortázar, sentada ya claramente su ambigüedad fundamental. Necesitamos dar un paso atrás, y ateniéndonos a sus propias palabras, tomar como criterios básicos para definir lo real frente a lo fantástico: la tendencia a la repetición, la aceptación de la causalidad y el sometimiento a las categorías de la razón. Esta caracterización, tan efectiva, no hace sino explicitar la convención tradicional, según la cual los elementos realistas son los que tienden a producir la ilusión de realidad, presentando en imagen detallada un mundo coherente, que reproduce o imita los cánones habituales y aceptados de la vida cotidiana. Incumbe a los irrealistas, por lo tanto, la alusión a lo incoherente, anómalo u opuesto a estas modalidades¹.

ELEMENTOS REALISTAS

Algunos cuentos, como *Los venenos*, *Reunión*, *Final del juego*, podrían incluirse con toda propiedad en una antología del realismo. Pero no hay, en cambio, ningún relato de Cortázar que sea absolutamente fantástico. Lo irreal irrumpe siempre dentro de un marco realista, cuyas características más relevante son las siguientes:

a) *La ubicación espaciotemporal*. Los hechos narrados tienen lugar en conocidas calles de Buenos Aires (la *casa tomada* mira hacia *Rodríguez Peña*), o del París tan presente en *Rayuela*, o en otros rincones argentinos: el Delta, por ejemplo, en *Relato con un fondo de agua*.

La ubicación temporal de los cuentos y novelas corresponde generalmente a la época actual, siendo además muy común el uso del tiempo presente, y también la alusión a sucesos notoriamente difundidos, como la ocupación alemana durante la guerra, que está en el trasfondo de *Las armas secretas*.

b) *La mención de hechos reales, comunes e intrascendentes*: lavarse los dientes, ponerse un pullover. Pero con la advertencia de que no

¹ Aclaro que mientras Cortázar alude a lo *real* frente a lo *fantástico*, yo hablo en términos de *realista* e *irrealista*, porque me refiero a la voluntad de estilo del escritor; él, en cambio, se refiere al mundo representado. He preferido, además, el término *irrealista* a *fantástico*, porque entiendo que explicita mejor la oposición neta a todo lo que sea voluntad de realismo. La palabra *fantástico* tiene más facetas, una de las cuales incluye una parte de lo real, aquella que es un producto de la imaginación humana.

mos dejemos engañar por la aparente monotonía de las cosas simples: *Curioso que la gente crea que tender una cama es exactamente lo mismo que tender una cama* (*Las armas secretas*, pág. 185).

c) El *lenguaje* común, flexible, que intenta la réplica de la expresión oral y abunda en maneras de decir arrancadas de la calle: *le pusimos* (*Bestiario*, pág. 117); *Rajá, perro* (*Historias de cronopios*, pág. 141); *los famas ayudan muchísimo a los cronopios, que se ne fregan* (id., pág. 130).

Hay alusiones a slogans y propagandas comerciales:

ordena el desorden, fija limpia y da esplendor (H. Cron., pág. 62).

a las ocho de la mañana los famas empezaron a encender sus receptores, deseosos de escuchar los boletines así como los anuncios de Geniol y del Aceite Cocinero que es de todos el primero (id., pág. 139).

Otra manifestación realista del lenguaje consiste en los nombres, que suelen ser muy comunes:

Las señoras de la calle Humboldt llaman Toto, Coco o Cacho a sus hijos, y Negra o Beba a las chicas... (*Hist. Cron.*, pág. 38).

Otras veces los nombres pertenecen a personajes reales, de las más variadas ocupaciones, nacionalidad y rango social. Veamos como ejemplo la lista intencionadamente heterogénea de nombres que tenía pensado publicar Morelli: *Jelly Roll Morton, Robert Musil, Dacetz Teitaro Suzuki, Raymond Roussel, Kurt Schwitters, Vieira da Silva, Akutagawa, Anton Webern, Greta Garbo, José Lezama Lima, Buñuel Louis Armstrong, Borges, Michaux...*, etc. (Rayuela, pág. 412).

Toda manifestación retoricista o rebuscada en la expresión oral o escrita es descartada, y censurada expresamente. En *Historia de cronopios y de famas* (sin que el tono humorístico desmienta el intento), dice por ejemplo:

No nos gusta la vulgaridad en ninguna de sus formas, y basta que alguno de nosotros oiga en la cantina frases como: *Fue un partido de trámite violento*, o: *Los remates de Faggioli se caracterizaron por un notable trabajo de infiltración preliminar del eje medio*, para que inmediatamente dejemos constancia de las formas más castizas y aconsejables en la emergencia, es decir: *Hubo una de patadas que te la debo*, o: *Primero los arrollamos y después fue la goleada...* Mi tío el mayor, que lee a los escritores argentinos, dice que con muchos de ellos se podría hacer algo parecido (pág. 39).

ELEMENTOS IRREALISTAS

a) Presencia de *seres inventados*, como los octopatos y los hormigombres de que habla *Los Premios*, las mancupias, etc. Algunos son alegóricos, como los cronopios y los famas. Otros son fantasmales, producto de alucinaciones, como las presencias misteriosas que invaden la *casa tomada*; no se los ve, pero intuimos su presencia a través del temor que provocan en los protagonistas. Un muerto es el narrador y víctima de la peripecia en *Las babas del diablo*.

Algunos personajes se destacan del conjunto por ser disímiles al resto. Ellos parecen vivir en un ritmo distinto, encarnar en sí la irrealidad. Tales Persio, Morelli, el músico de *El perseguidor*.

b) La relación de *hechos inverosímiles*, formas de choque a nuestras costumbres: vomitar un conejito vivo, tirar un pelo anudado por las cañerías del desagüe y explicar largamente las formas de rescatarlo, para combatir el pragmatismo. Que una fotografía cobre movimiento para repetir los hechos retratados, pero variando su final, en un atentado contra los principios de temporalidad y causalidad: la causa modifica al efecto. La venganza del delincuente de la fotografía, narrada por su testigo muerto (*Las babas del diablo*), puede parangonarse con el cuento de Quiroga *El espectro*, donde un actor fallecido sale de la película para matar al amante de su esposa. La fijación de figuras y hechos por medio de la película, y su conservación fuera de la acción del tiempo, más allá de la muerte, ha incitado la fantasía de muchos escritores. Recordemos, por ejemplo la prodigiosa maquinaria de *La invención de Morel*.

La exageración de los efectos o circunstancias consecuentes a los hechos más comunes, llevan al clima del absurdo y la irrealidad. Ponerse un pullover es tan desesperadamente complicado que desencadena un suicidio en *No se culpe a nadie*; un viaje en barco, una rara prohibición, crean un fracasado clima de misterio con peleas y una muerte, en *Los Premios*.

c) La descripción de *sueños* que se confunden con los estados de vigilia, que inciden sobre ellos o viceversa, evanesciendo los límites realidad-sueño. En *Relato con un fondo de agua* se menciona una pesadilla con valor premonitorio, casi mágico. En *La noche boca arriba* notemos la típica influencia borgeana:

Alcancé a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a desper-

tarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras (pág. 179).

b) *La confusión del plano literario con el real*, otro recurso muy borgeano. Un caso típico es el de *Continuidad de los parques*, círculo infinito donde la vida sale de una novela o la novela entra en la vida de los personajes.

e) *La destrucción del yo*, que se realiza por distintos procedimientos. Uno de ellos es la animalización paulatina a que nos somete la costumbre. Bajo su dominio llegamos a actuar en forma automática, casi en un plano meramente vegetativo, como los protagonistas de *Bestiario*.

Se puede vivir sin pensar, dicen los hermanos de *La casa tomada*.

Los criadores de mancuernas se esclavizan en sus gestos rutinarios, absorben en sus mentes alucinadas las características vitales de esas raras especies animales, las cefaleas y vértigos descriptas minuciosamente en los manuales de medicina. En ese orden alfabético implacable de los remedios, en la erudición aniquiladora y sobrehumana, reside otra de las causas principales de la destrucción del hombre por sí mismo.

En *Historias de cronopios y de famas* hay una tía-cucaracha, que queda *explicada o no*, aunque en realidad no se nos dicen las causas de su extraño temor a caerse de espaldas. Es el yo que se aniquila, que se rebaja a sí mismo, tal vez como consecuencia de repetidas frustraciones. Estas fantasías, trasposiciones de hechos que podemos palpar diariamente, nos llevan a cuestionarnos nuestra posición cumbre en la escala zoológica, las alturas casi meteóricas en que el sueño de la razón nos sitúa cuando se deslumbra.

El *bombardeo del yo* se repite en el uso del doble. La presencia del Otro Yo idéntico o complementario al nuestro destruye el principal esquema con que contamos para la captación de la realidad. Ya no sabemos si estamos situados delante o detrás de nuestro propio ojo; los límites entre

lo real interno y externo se derrumban. Lo señala con acierto René Micha, a propósito de *Axolotl*:

El yo es indiferentemente el hombre y el axolotl. Pero también el yo es aquel que escribe, que atraviesa el vidrio, que va del uno al otro, que a la conciencia agrega un poco de realidad, jirones de memoria. He aquí que a causa de este Yo-Autor, cada movimiento tiene un sentido, deviene legible: como la sentencia que la máquina de Kafka inscribe en la carne del condenado. Nosotros somos el hombre, somos el axolotl, estamos enterrados vivos, estrellamos nuestro rostro ¿cuál rostro? contra el acuario, El vidrio corta en dos. Somos la bestia con dos espaldas (*Le jeu et l'autre chez Julio Cortázar*. Nouvelle Revue Française, N° 140, août 1964, pág. 315).

El juego del doble, en este caso como la personalidad opuesta o complementaria de la protagonista, constituye el núcleo de la trama de *Alina Reyes*. También en *La flor amarilla*, pero con sentido distinto. Aquí el yo que se repite otorga al hombre la inmortalidad, aunque al precio de su conciencia de individuo, de su libertad. Nuestros actos no son más que la reiteración, con variantes accesorias, de una serie infinita de actos análogos que realizaron nuestros predecesores y que otros futuros dobles seguirán repitiendo. De pronto un hombre, cumplida la parábola que concluye en el fracaso, se encuentra con el niño condenado a repetir su vida. Para cortar la cadena interminable de fracasos, lo mata. Entonces es cuando, ya tarde, ante el espectáculo de la flor amarilla, descubre con angustia que ha negado para siempre a sus sucesores el goce de lo único que puede justificarnos: la belleza.

En *Las puertas del cielo*, la mujer entrevista en las sombras del tugurio insinúa la posibilidad del doble, de la reencarnación del alma de Celina muerta, para volver al lugar donde encontró su auténtico destino.

f) La *distorsión del tiempo*, característica de toda la literatura fantástica. Un minuto de la maravillosa música del jazzman, en *El perseguidor*, puede abarcar horas de éxtasis sonoro. Johnny busca un tiempo distinto; lo lleva a ello el desajuste entre su tiempo interior y el cronológico, la necesidad de una nueva dimensión temporal y espacial que sólo puede satisfacer su arte incomparable:

El tiempo... Bruno, toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin. Una nada, una rajita... Me acuerdo en Nueva York, una noche... una noche estábamos con Miles y Hal... llevábamos yo creo que una hora

dándole a lo mismo, solos, tan felices... Miles tocó algo tan hermoso que casi me tira de la silla, y entonces me largué, cerré los ojos, volaba. Bruno, te juro que volaba... Y lo que había a mi lado era como yo mismo pero sin ocupar ningún sitio, sin estar en Nueva York, y sobre todo sin tiempo, sin que después, sin que hubiera después... Por un rato no hubo más que siempre... Y yo no sabía que eso ocurría porque estaba perdido en la música, y que apenas acabara de tocar... en ese mismo instante me caería de cabeza en mí mismo... (*El perseguidor*, págs. 175-176).

g) La recuperación del *mito*. La carga de magia y superstición infundida en el ídolo de las Cícladas por una civilización sepultada bajo sus ruinas, revive, se apodera de los arqueólogos que lo descubren. La sugestión del mito, que arrastra a dos científicos, nos acapara, nos envuelve, se impone a la realidad.

h) El *lenguaje*, que parece aludir constantemente a algo inefable, irreductible a sus categorías. De aquí la lucha agotadora contra las modalidades expresivas adquiridas, la necesidad imperiosa de crear otras nuevas, para que lo esencial no quede innominado, no se nos escape:

La verdadera explicación sencillamente no se puede explicar (*El Perseguidor*, pág. 112).

(como esto, como aquello; pero nunca como es de veras) (*Cefalea*, pág. 81).

Vista desde Morand, la obsesión de Somoza era analizable: todo arqueólogo se identifica en algún sentido con el pasado que explora y saca a luz. De ahí a creer que la intimidad con una de esas huellas podía enajenar, alterar el tiempo y el espacio, abrir una fisura por donde acceder a... Somoza no empleaba jamás ese vocabulario, lo que decía era siempre más o menos que eso, una suerte de lenguaje que aludía y conjugaba desde planos irreductibles (*El Ídolo de las Cícladas*, pág. 73).

Hay toda una conformación mental que se quiere combatir, de la cual el lenguaje es producto y consecuencia; de ahí la lucha expresiva. Esta insuficiencia de la palabra es la misma que acosa a Charles Hoy Fort, quien según los autores de *El retorno de los brujos*, exige una *nueva estructura mental, capaz de percibir como reales los estados intermedios entre el sí y el no, entre lo positivo y lo negativo. Es decir, un razonamiento por encima del binario. En cierto modo, un tercer ojo de la inteligencia. Para expresar la visión de este tercer ojo, el lenguaje, que es un producto del binario (una conjuración, una limitación organizada) es insuficiente. Fort necesita, pues, utilizar adjetivos de dos caras, epítetos-Jano: real--irreal, inmaterial-material, soluble-insoluble* (pág. 152).

En cuanto al léxico, acentúa el clima de irrealidad por el empleo de

nombres propios y comunes inventados o alusivos a cualidades que los despersonalizan: la Maga, Persio, glúcidos, lípidos, cronopios, famas, etc.

El mismo efecto produce el vocabulario esotérico, cada vez más frecuentado por Cortázar: *mana*, *mandala*, *Kibbutz*, etc.

La sintaxis y los géneros tradicionales son atacados con frecuencia, como un intento de renovación de estas categorías, búsqueda de otras nuevas, a la vez que de situar intencionadamente al lector fuera de lo real-cotidiano, y volcar a la literatura en una sátira contra sí misma. Toda la construcción de *Rayuela* es un ejemplo.

Notemos la acumulación de recursos destructivos: las repeticiones de palabras o giros, la incoherencia del diálogo, la parodia del verso, el final inusitado, la tipografía caprichosa, en: *El baile de los famas* (Hist. cron., pág. 115).

Los famas bailan en el cuarto
con farolitos y cortinas
bailan y cantan de manera tal

—CATALA TREGUA ESPERA TREGUA

Guardianes de las plazas, cómo dejan salir a los
famas, que andan sueltos cantando y bailando,
los famas, cantando catala tregua tregua,
bailando tregua espera tregua,
cómo pueden?

Si todavía los cronopios (esos verdes, erizados hú-
medos objetos)

anduvieran por las calles, se podría evitarlos
con un saludo: —Buenas salenas cronopios cro-
nopios.

Pero los famas.

Ahora bien, el juego de los dos grupos de elementos es simultáneo: realidad e irrealidad se fusionan, forman una trama compleja, anulando mutuamente sus límites.

De pronto, un hombre como cualquiera de los que podríamos encontrar por las calles, hace algo inusitado: vomitar un conejito vivo. El hecho se repite y es ocultado, porque ¿quién dejaría de mirarlo con asco y espanto si se enterara? Sin embargo, el protagonista lo acoge con naturalidad: incorpora estos partos anómalos y cada vez más frecuentes

a sus hábitos de vida, del mismo modo como constantemente relegamos nuestras fantasías o sueños inquietantes a la subconciencia. Tenemos que hacerlo para no enloquecer; negarnos lo inusual para vivir tranquilos. *Las costumbres, André, son las formas concretas del hábito, son las cuotas del ritmo que nos ayudan a vivir*, dice el protagonista.

El autor, como sus personajes, parece haber perdido también la capacidad de asombro. No destaca lo extraordinario; el relato sigue en el mismo tono. No hay paréntesis, ni puntuación especial, ni formas retóricas que pongan distancia entre los dos planos. Por el contrario, deliberadamente se le resta aparatosidad.

Presencias extrañas empiezan a invadir una casa; sus dueños se van retirando hasta quedar acorralados en una habitación. Finalmente deben abandonar este último refugio, e irse a la calle. Sin extrañarse, ni protestar, uno de ellos comenta la primera aparición: *Lo recordaré siempre con claridad, porque fue simple y sin circunstancias inútiles. (Casa tomada, pág. 13).*

Si la órbita de los relatos fuese absolutamente fantástica, o si un cambio de módulos expresivos coincidiera siempre con la aparición de la irrealidad, algo como una consigna: *es de mentira* nos permitiría trasladarnos cómodamente y sin compromiso a la esfera de la ficción. Pero lo raro, instalado con toda naturalidad en lo cotidiano nos inquieta, impide la evasión, nos hace ver que lo más familiar y aceptado está hecho de la misma sustancia que lo absurdo, es también un absurdo. No nos remite a un más allá, sino que nos hunde en la realidad, nos hace volver a mirar lo cotidiano con ojos asombrados:

La gente se figura que algunas cosas son el colmo de la dificultad, y por eso aplauden a los trapecistas, o a mí. Yo no sé qué se imaginan, que uno se está haciendo pedazos para tocar bien, o que el trapecista se rompe los tendones cada vez que da un salto. En realidad las cosas verdaderamente difíciles son otras tan distintas, todo lo que la gente cree poder hacer a cada momento. Mirar, por ejemplo, o comprender a un perro o un gato. Esas son las dificultades, las grandes dificultades (*El perseguidor*, pág. 142).

La actitud es análoga al realismo fantástico fundamentado por Pauwels y Bergier, quienes en su ya citada obra *El retorno de los brujos* manifiestan:

No investigamos los lejanos suburbios de la realidad; por el contrario, tratamos de instalarnos en el centro. Pensamos que la inteligencia, por poco agudizada

que esté, descubre lo fantástico en el corazón mismo de la realidad... Generalmente se define lo fantástico como una violación de las leyes naturales, como la aparición de lo imposible. En nuestra opinión, no es nada de esto. Lo fantástico es una manifestación de las leyes naturales, un efecto del contacto con la realidad cuando ésta se percibe directamente y no filtrada por el sueño intelectual, por los hábitos, por los prejuicios, por los conformismos (pág. 20). Lo fantástico, para nosotros, no es lo imaginario. Pero una imaginación fuertemente aplicada al estudio de la realidad descubre que es muy tenue la frontera entre lo maravilloso y lo positivo... (pág. 22).

Cortázar se vale de la irrealidad para mostrarnos la necesidad de renovar esquemas, de ampliar los horizontes de intereses y de pensamiento a toda nuestra cultura.

El peor enemigo de una apertura renovadora es el Hábito. Toda la literatura de Cortázar es un alegato contra él. El Hábito (de no vivir) y el Miedo (de vivir) agobian a sus personajes, los inhiben para el pensamiento y la acción, los aíslan de las cosas y de sí mismos, los animalizan:

Andamos entonces sin reflexionar, cumpliendo uno tras otro los actos que el hábito escalona (*Cefalea*, pág. 70).

Tal vez Lucio caía conmigo en las astutas trampas inútiles del hábito (*Relato con un fondo de agua*, pág. 145).

Cómo duele negar una cucharita, negar una puerta, negar todo lo que el hábito lame hasta darle suavidad satisfactoria (*Hist. de cronopios*, pág. 11).

Para llorar, dirija la imaginación hacia usted mismo, y si esto le resulta imposible por haber contraído el hábito de creer en el mundo exterior... (*Hist. de cron.*, pág. 14).

Notamos detrás de los personajes algo como una atmósfera kafkiana, una estructura social y racional que los apabulla. Frente a ella, los hombres son extrañamente pasivos, quizás las rebeliones personales sean inútiles.

Cuando alguno tímidamente se atreve a enfrentar la máquina monstruosa, en seguida se lo aísla, se lo niega, se lo destruye, como sucede al saxofonista de *El perseguidor*. Pero la sociedad, ¿está segura de hacerlo en nombre de la verdad? Veamos cómo vacila el propio crítico del músico, en este caso portavoz de la opinión pública:

Me ha empezado a inquietar la cara de Johnny, su excitación. Cada vez resulta más difícil hacerlo hablar de jazz, de sus recuerdos, de sus planes, traerlo a la realidad. (A la realidad: apenas lo escribo me da asco. Johnny tiene razón, la realidad

no puede ser esto, no es posible que ser crítico de jazz sea la realidad, porque entonces hay alguien que nos está tomando el pelo. Pero al mismo tiempo a Johnny no se le puede seguir así la corriente porque vamos a acabar todos locos) (pág. 146).

Es significativo que Johnny se muestre desnudo al crítico, y éste se apresure a tapanlo. ¿Qué temor le infunde de pronto el pobre músico desnudo y enfermo? ¿Lo hace en nombre de una moral *donde toda acción puede ser causa de esplendor o de infamia* (H. Cron., pág. 49), o por temor a la verdad sin máscaras, a la visión de su propia fealdad reflejada en el otro como en un espejo?

¿Hasta cuándo vamos a pedirle a la literatura que nos engañe?

Hubiera debido mascar coca en cada rumbo, exacerbar las solitarias esperanzas que la costumbre relega al fondo de los sueños, sentir crecer en mi cuerpo la tercera mano, esa que espera para asir el tiempo y darlo vuelta, porque en alguna parte ha de estar esa tercera mano que a veces fulminante se insinúa en una instancia de poesía, en un golpe de pincel, en un suicidio, en una santidad y que el prestigio y la fama mutilan inmediatamente y sustituyen por vistosas razones, esa tarea de picadero leproso que llaman explicar y fundamentar. (*Los Premios*, pág. 251).

El Prestigio y la Fama son otras formas de anulación del individuo. Representan el reconocimiento que la sociedad otorga al hombre negado a sí mismo, aplastado por el hábito y el miedo. La sátira social que estas palabras involucran se desarrolla de una manera especial en las *Historias de cronopios y de famas*. Aquí aparece el humor hábilmente fundido con la ironía, en un estilo de parábola y manual de instrucciones, que rehúsa aparentemente toda intención didáctica.

Sin embargo, la pintura de nuestra sociedad burguesa se da en este libro con una ironía y un detallismo pocas veces igualados, polarizando los caracteres en los dos grupos cuyas actitudes vitales y sociales son opuestas.

La fantasía no es más que una trasposición alegórica de cualidades que corresponden a seres reales, en una sociedad y momento determinados. Los cronopios (*esos objetos verdes y húmedos, esos seres desordenados y tibios*), son elementales, intuitivos. Sienten alegría de vivir, van a las tiendas y compran *dos hilos, pero uno azul*; son puros y pobres. Se llevan la simpatía del autor.

Los famas están dominados por la costumbre. Su actuar no es espon-

táneo: los guía la razón y el utilitarismo. Son ricos. Veamos cómo actúan frente al cronopio, y cómo manejan el poder y el engaño:

El fama considera al cronopio. Nunca hablará hasta no saber que sus palabras son las que convienen, temeroso de que las esperanzas siempre alertas no se deslicen en el aire, esos microbios relucientes, y por una palabra equivocada invadan el corazón bondadoso del cronopio.

—Afuera llueve—dice el cronopio—. Todo el cielo.

—No te preocupes—dice el fama—. Iremos en mi automóvil. Para proteger los hilos.

Y mira el aire, pero no ve ninguna esperanza, y suspira satisfecho. Además le gusta observar la conmovedora alegría del cronopio, que sostiene contra su pecho los dos hilos —uno azul— y espera ansioso que el fama lo invite a subir a su automóvil. (*Alegría del cronopio*).

Los dos tipos de personajes: cronopios y famas, pueden rastrearse a través de toda la obra de Cortázar. Son cronopios Persio, la Maga, Johnny el saxofonista (recordemos el artículo de Cortázar en *Buenos Aires literaria*, marzo de 1953, titulado: *Louis, enormísimo cronopio* aludiendo al trompetista Louis Armstrong). Frente a ellos, Restelli, el profesor de *Los Premios*, Horacio Oliveira, Don Galo Porriño, el crítico de jazz, son famas auténticos. La pareja central de *Rayuela* da un ejemplo clave de lo imposibilidad de comunicación entre un cronopio y un fama. Horacio y la Maga hablan dos idiomas distintos.

Junto con la sátira, a veces asoma la propuesta:

Oh, Argentina, porqué ese miedo al miedo, ese vacío para disimular el vacío? En vez del juicio de los muertos, ilustre de papiros, porqué no nuestro juicio de los vivos, la cabeza que se rompe contra la pirámide de Mayo para que al fin la tercera mano nazca como un hacha de diamante y de pan... (*Los Premios*, pág. 253).

palabras que van al encuentro de una reivindicación existencial. Debemos atrevernos a asumir nuestro propio destino, comprender que ser hombre (como ser pueblo) es irse haciendo, partir continuamente de lo real actual y no de esquemas preconcebidos. Terminar también con el absurdo individualismo que nos aísla, con los muros que nos bloquean, con el viejo problema de la incomunicación que nos angustia:

Los albañiles, los estudiantes, el clochard, la vendedora de lotería, cada grupo, cada uno en su caja de vidrio, pero que un viejo cayera bajo un auto y de inmediato habría una carrera general hacia el lugar del accidente, un vehemente cambio

de impresiones, de críticas, disparidades y coincidencias hasta que empezara a llover otra vez y los albañiles se volvieran al mostrador, los estudiantes a su mesa, los X a los X, los Z a los Z.

Sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito. (*Rayuela*, pág. 123).

Ahora bien; esta propuesta, que entraña la búsqueda de una revolución en nuestras actitudes vitales y de conocimiento, no persigue necesariamente la destrucción total de los esquemas sociológicos. Hay un intento de romper barreras, pero no consigue desprenderse del todo de las estructuras burguesas. Está en la posición de los vanguardistas europeos: no puede oponer otro mundo orgánico al que reconoce en crisis.

El caso de Cortázar se da en una encrucijada de confluencias: surrealismo, vanguardismo europeo, existencialismo, realismo crítico, sobre el trasfondo literario del Plata. Tiene muchos puntos de contacto con el fenómeno de Borges, pero en el autor que tratamos, pese a su alejamiento físico, parece manifestarse una mayor apertura hacia lo americano, a la vez que un acercamiento progresivo a la posición neta del socialismo.

Frente a toda esta problemática, ¿qué papel asigna Cortázar a la literatura?

Literatura y arte son formas de *evasión*; pero paradójicamente, dada la alienación que implica nuestra cotidianidad, esta evasión significa una manera de derrotar la nada, de *ser*.

Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes (*Las babas del diablo*, pág. 89).

En *Continuidad de los parques*, el lector, al sumirse en el mundo de la novela, gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba.

El arte de la fotografía:

Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías (*Las babas del diablo*, pág. 81).

La música:

Que la música salve por lo menos el resto de la noche, y cumpla a fondo una de sus peores misiones, la de ponernos un buen biombo delante del espejo, borrarnos

del mapa durante un par de horas. El arte de Johnny no quiere ser una sustitución ni una completación, sino música pura, en libertad. Pero entonces, dueño de una música que no facilita los orgasmos ni las nostalgias, de una música que me gustaría poder llamar metafísica, Johnny parece contar con ella para explorarse, para morde en la realidad que se le escapa todos los días. Veo ahí la alta paradoja' de su estilo, su agresiva eficacia. Incapaz de satisfacer, vale como un acicate continuo, una construcción infinita cuyo placer no está en el remate sino en la reiteración exploradora, en el empleo de facultades que dejan atrás lo prontamente humano sin perder humanidad (*El perseguidor*, pág. 133).

Es manifiesta la voluntad de exploración metafísica, corroborada por la apelación a Valéry, al comienzo de *Los Premios*. Un buceo profundo en la realidad, un renunciamiento a la mirada simplificadora de la costumbre; la evasión de la irrealidad que constituye lo habitual cotidiano, hacia la esencia misma de la *hombredad*: el mundo de la libertad responsable; tal es la función última de la actividad estética.

Sólo para una mirada miope esta actitud podría parecer una huída irresponsable.

Cortázar intenta una literatura desinteresada. Pero aún cuando manifiestamente rehuye el compromiso, y quizá más allá de lo que él mismo se propone, desde este punto de vista su obra está altamente justificada por su doble función de conocimiento y trasposición crítica de una realidad social bien determinada.

LOS PREMIOS

por GLADYS S. ONEGA

EL PRÓLOGO, tres días y un epílogo —cuatrocientas veintisiete páginas¹ componen *Los premios*, una de las dos noveles de Cortázar, escrita en 1960, cuando el autor hacía ya ocho años que vivía en el extranjero; la observación corresponde —como siempre que leemos algo suyo— por la voluntad expresiva con que utiliza el lenguaje argentino para dar, a través de fonográfica precisión, la pintura de una parcela de nuestra realidad, en este caso un grupo de porteños que el azar reúne en un crucero marítimo.

Dice Cortázar en la nota final, que la novela *fue comenzada con la esperanza de alzar una especie de biombo que me aislara lo más posible de la afabilidad que aquejaba a los pasajeros de tercera clase del Claude Bernard (ida) y del Comte Grande (vuelta) y agrega tal vez curándose en salud, que no lo movieron intenciones alegóricas y mucho menos éticas*. Nos interesa confrontar las declaraciones del escritor con el libro que las motiva porque pueden ser una pista que nos lleve hasta la interpretación comprensiva de éste; aún en el caso de estas notas escritas con un espíritu burlón que condice con el que informa casi todo el libro.

La afirmación de su deliberado propósito de aislamiento —que coincide con las descripciones periodísticas de los hábitos sociales pudorosos de Cortázar— indicaría que *Los premios* fue escrita por mero afán pasa-

¹ Las notas de este artículo se refieren a la edición de Editorial Sudamericana. Bs. As. 1960.

tista y como recurso vicario de aquel deseo. La lectura de la novela confirma que hay mucho de esto, pero también que encierra otros elementos que superan la diversión.

La negación de las ulterioridades alegóricas y éticas nos parece, por otra parte, muy oportuna pues hemos observado gran proclividad a tales interpretaciones entre aquéllos a quienes el realismo les parece un atentado contra el buen gusto y entre aquellos otros que hacen una metafísica de lo argentino de cada página escrita en nuestro lenguaje.

Los premios es una novela apasionante, calificativo que, por otra parte, no constituye juicio sobre un libro, sino más bien la expresión adjetival de una impresión que debemos sustituir luego por una valoración crítica o, por lo menos, connotarla con consideraciones que la justifiquen. Pero, de cualquier modo, no podemos dejar de decir que es realmente apasionante y que el interés que se apodera del lector y que a veces se hace exasperación, no lo abandona hasta hacer crisis y aquietarse —o desinflarse— recién en el epílogo. Ese proceso agudo está logrado con una técnica de suspense, pistas equívocas, pasos en falso y personajes ambiguos semejantes a los de las novelas policiales, podemos decir a las mejores de ellas, pero que, aún en esas pocas, difícilmente se salvan de la caída de las últimas hojas en que toda la imaginería se viene abajo haciéndonos concientes de la gradualidad que las sostienen.

Pero la técnica policial es sólo eso aquí, un medio hábilmente usado y que constituye uno de esos elementos pasatistas y de diversión más exitosos del libro, por eso la consideración del argumento desde ese ángulo nos daría una imagen muy empobrecida de lo que realmente escribió Cortázar: veinte personas ganan una lotería cuyo premio es un viaje por mar; pero desde las primeras páginas pasa algo raro e inusual: ninguno sabe y nadie explica, en qué barco viajarán; cuál será la duración del crucero, cuál es el destino ni qué escala tocarán; además, una vez en el barco, reciben la prohibición de visitar la popa, con explicaciones poco convincentes y muy enredadas sobre el peligro de una epidemia de tífus; tampoco pueden comunicarse con tierra por imposibilidades técnicas en el equipo de radio y, finalmente, los únicos tripulantes que aparecen hablan un idioma desconocido y también ignoran la situación concreta del extraño barco. Ante tal sucesión de acontecimientos inexplicables algunos pasajeros pretenden descubrir el misterio, incursionan para acceder a la zona vedada, fuerzan las puertas, en la lucha que se entabla muere uno de cada bando y el crucero se suspende abruptamente a los tres días de iniciado.

Este relato induce la idea del misterio, elemento de la novela policial a que aludíamos antes, pero que no es privativo de ella. Indudablemente el misterio es un constituyente fundamental del libro, pero aquí queremos repetir que la atmósfera misteriosa, los terrores que despierta, las fachas repelentes de los *glúcidos y lípidos* —nombre que da Jorge, un niño pasajero, a los tripulantes y oficiales—, las prohibiciones absurdas y la incomunicación total con el resto del mundo, todos elementos del misterio, son nuevamente técnica, y que lo que realmente importa es la actitud que los pasajeros tienen ante él.

Los veinte viajeros del Malcolm provienen de variados estratos medios y altos de nuestra sociedad y de un sector del proletariado porteño, (perspectiva desde la que los analizaremos después) y acusan entre ellos todas las diferencias imaginables que tal extracción impone a los individuos. Pero tras esa distinción social Cortázar crea otra que la traspasa, aunque nunca la ignora, y que se basa precisamente en la postura frente a lo desconocido, a lo que está más allá de los datos cotidianos que en este mundo de acero, fórmica, duchas graduables, camareros eficientes, menús hábilmente preparados y fiestitas edificantes, todo está bien para quienes no quieren ver más, para quienes no preguntan por qué.

Los otros, en cambio, no están tranquilos, no se detienen en la brillante superficie y quieren bajar, literal y simbólicamente, hasta donde se mueven los engranajes de ese misterio cuya sola existencia les parece intolerable. Esa división que taja en dos grupos netos la veintena de viajeros no implica, sin embargo, maniqueísmo, porque si bien Cortázar impugna a los primeros y está con los segundos, a ambos los observa sin concesiones ni sentimentalismo y, en tanto objetos creados para fingir seres humanos, parece amarlos y los protege con una ternura siempre presente debajo del humor y la ironía más incisivos.

Cortázar expresa agudamente por el idioma que hablan, los gestos ejecutados, los vestidos, las actitudes más *inocentes*, las observaciones de los otros, es decir, por fenómenos necesarios dentro de la economía del relato y la descripción, la burla, la caricatura y la censura que van entrañablemente unidos al primer grupo. Sin embargo, la contención de su arte le impide desbordarse en una acritud que desdejaría del tono general de la novela y transformaría los personajes en *machiettas*. De allí que el lector pueda reírse con las absurdas conversaciones de las mujeres del grupo boquense y la señora de Trejo; las parrafadas del doctor Restelli (Gato Negro para sus alumnos del Nacional) y sus fantasías donjuanescas; por la su-

misión irremediable del señor Trejo a su autoritaria cónyuge y aún ante el despotismo de Don Galo Porriño, o bien irritarse ante las actitudes pacatas de Nora y su falta de imaginación; pero en todos los casos esas reacciones están motivadas por medios que ponen en descubierto sus condicionamientos extrapersonales. La única excepción a esta subyacente y fundamental simpatía es indudablemente Lucio, en él el autor ha acentuado los rasgos negativos siempre con la misma maestría para dar lo importante por lo sencillo.

Aventuramos una interpretación de este tratamiento distinto: el quedarse de este lado, el realismo a ultranza, la incommovible repetición de lugares comunes implica siempre el fracaso y la derrota, aunque lo que se persigue sea justamente la tranquilidad sin problematizaciones y la defensa de pequeñas seguridades consideradas como inherentes; por eso no quieren salir de la proa, del bar, la cubierta y de sus propios camarotes, ni transgredir las normas impuestas porque todo eso los protege de la inseguridad, de lo que no alcanzan a comprender y, cuando finalmente los otros —los rebeldes, los (en algún sentido) románticos, los piratas, los viajeros infernales— les ponen los hechos por delante y esos hechos son nada menos que la muerte de un hombre, inmediatamente la desfiguran, la disfrazan y luego esperan confiadamente que todos la olviden porque el respeto al orden constituído y a las pautas aceptadas (no importa que sean las más inocentes de velar un cadáver o leer *Selecciones*) los ha incapacitado para simpatizar, para establecer una relación sintética con todo, seres humanos —acontecimientos— fenómenos naturales, que salga un milímetro de su mundo. Pero, como decíamos, Cortázar marea el contexto que posibilita, favorece y aún justifica la enajenación de cada uno a una contingencia que creen sin fisuras. Ese contexto ofrece gradaciones que delimita tonos distintos para cada uno: la absoluta ingenuidad y el mundo mental tan restringido como el de su propio barrio, en el grupo de doña Pepa, doña Rosita y la Nelly; la convicción de los Trejo de que están en su lugar, pero al mismo tiempo su gran deseo de merecer *con decencia* un cambio; la deformación profesional de Restelli que trata de salvar por la retórica, la dignidad social que de hecho la docencia ha perdido statualmente; la certeza de don Galo en las oportunidades de todos y en la justicia de la riqueza con que fue premiado su propio esfuerzo; la oscura, pero no menos vívida, comprensión de Nora ante la falsedad de Lucio.

El contexto que Cortázar crea para Lucio no presenta remisión porque es la encarnación del *no te metás* formulador del no compromiso que el autor impugna: Lucio es de todos los que se quedan de este lado, el verdaderamente falso porque sabe que no todo está bien pero simula una ignorancia tranquilizadora, y esa actitud suya ante el misterio que rodea a los pasajeros del Malcolm es la marca de una actitud vital más profunda que Cortázar descubre y totaliza en todos sus momentos: en el amor, apelando a su falta de prejuicios para convencer a Nora de la inutilidad del matrimonio y al mismo tiempo exigiendo de ella una sumisión de objeto y tratando de desplegar su machismo en la primera oportunidad; en política y religión, ostentando un socialismo anticlerical muy difundido en nuestro país y del cual se burla Cortázar a través de Paula: —*Los jóvenes socialistas empiezan siempre por convencer a las católicas y terminan convencidos por ellas. Y después:— Vaya a tomar su Toddy, saludos a Juan B. Justo.*

Exactamente opuesta es la actitud del otro sector: el acceso a la popa vedada, la desobediencia a las normas impuestas, la lucha abierta contra las autoridades arbitrarias, son el común denominador que los une entre sí sobre sus diferencias individuales y sociales y frente a los ciegos positivistas. Todos creen en la existencia del misterio que los rodea desde el momento en que se concentran en el bar London antes de embarcarse, pero ninguno de ellos se conforma con que esa atmósfera sofocante subsista a su alrededor, ninguno se queda de este lado de la realidad y todos pretenden traspasar la opacidad fabricada de lo contingente; cada uno de estos viajeros tiene motivaciones distintas y aún contradictorias para sostener tal actitud, pero todas son rescatadas, aún las que parecerían más ilegítimas, porque *atreverse a*, elegir la apertura, es un acto que Cortázar sitúa en el plano de lo fundamental (*Raúl se preguntó por qué López y Medrano eran los únicos que sentían lo mismo que él. Los demás sólo veían un juego. —También para mí es un juego, al fin y al cabo —pensó— ¿Dónde está la diferencia? Hay una diferencia. Eso es seguro* (Pág. 136). Y poco después llega la respuesta: —*Ya ven, esto confirma cada vez más mi sensación de hace un rato. Salvo Lucio, cuyo deseo de ver las geishas y escuchar el sonido del koto me parece perfectamente justificado, los demás preferiríamos sacrificar alegremente el Imperio del Sol Naciente por un café porteño donde las puertas estuvieran bien abiertas a la calle. ¿Hay*

proporción entre ambas cosas? De hecho, no. Ni la más remota proporción. Lucio está en lo cierto cuando habla de quedarnos tranquilos, puesto que la recompensa de esa pasividad será muy alta, con kimonos y Fujiyama. *And yet, and yet...* (El subrayado es nuestro. Pág. 155). Medrano se quiere redimir ante sí mismo y ante Claudia de muchos años de cobardía afectiva practicada por medio de un donjuanismo cómodo y sin grandeza; Raúl desea realizar una acción que lo imponga admirativamente ante Felipe y también quiere divertirse a toda costa con la absurda situación de cuatro pasajeros alzados en armas contra las órdenes de a bordo; López satisface con una acción heroica un romanticismo que el autor se complace gratamente en acentuar en distintas situaciones y que es la contraparte de su vida socialmente ordenada y sin alternativas estridentes, al mismo tiempo que trata de conseguir otro motivo de atracción ante Paula. Junto a ellos, sin entrar en la acción directamente, las mujeres los apoyan explícita y tácitamente y son, como vimos, parte fundamental de las motivaciones masculinas: la ironía y mordacidad de Paula pretende ocultar la satisfacción porque los dos hombres ligados a ella actúen como rebeldes; Claudia, por su parte, contribuye pasivamente y sin haberlo calculado, a la actitud de Medrano.

Repentinamente, pero en forma que su efusividad sentimental hacía prever, el Pelusa Presutti se une a la *legión de los malditos* que desoyen la voz de los ancianos y de los prudentes, él es el único que carece de motivos segundos para lanzarse a la acción, lucha contra los *glúcidos* para traer el médico a Jorge; la unidad con el grupo de Raúl significa la superación de su condicionamiento social por un acto de generosidad, pero el Pelusa es pura acción que, si bien no está contaminada por ningún cálculo tampoco está clarificada por la inteligencia, por eso, cuando el activismo no tiene ocasión de ejercitarse la separación es inevitable.

El acto de salir de la abstención y meterse no es inocuo, el peligro y finalmente la muerte de Medrano son el precio que pagan los miembros de este sector por romper con la calma chicha y la conformidad panglossiana de los otros, por eso el novelista los salva de sus miserias, debilidades y motivaciones equívocas que la implacable agudeza de su observación no oculta nunca.

Como decíamos hay otra división de los personajes que es trascen-

dida por su actitud vital ante el misterio, es la división en grupos sociales perfectamente definidos por su origen barrial, el trabajo, y otras manifestaciones culturales, todo ello expresado a través de un trabajado uso del lenguaje. La observación psicosociológica está hecha con precisión notable, ningún detalle pasa inadvertido para Cortázar en su afán demostración, de lo que resulta una síntesis de la sociedad porteña, pero esa riqueza *documental* no contribuye a ahondar la dramaticidad del libro ni las motivaciones profundas de ser y actuar de sus personajes que, si no son *machiettas* desde el punto de vista que primero analizamos, desde este otro, social, sí adquieren la rigidez del estereotipo. Cortázar ha hecho una superfetación de la circunstancia statual como factor caracterizador la cual, antes de dar vida a sus personajes, se las quita porque se ha constituido en razón de ser y ha desplazado su funcionamiento de mediador; esa circunstancia es una fuente de conocimiento de las *ondas* lingüísticas y de los gustos y costumbres de los distintos grupos sociales, pero rara vez están funcionalizados y encarnados. Los ejemplares de *Los premios* son, entonces, ejemplares sociológicos más que personas literarias; en este sentido es notable la coincidencia de esta novela con un libro de divulgación sociológica *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, de Juan José Sebreli.

Son numerosas las obras que han auscultado la realidad social de un país y una época dados adelantándose en años a los estudios teóricos que historiadores y filósofos han elaborado mucho después² pero ese auscultamiento tiene que transmutarse en una creación, en un objeto nuevo que exprese, pero que no sea la sociedad; cuando se habla de una obra literaria como documento válido, al menos que uno esté en un realismo ingenuo —nadie más alejado de esto que Cortázar— no se buscan datos de crónicas ni estadísticas sobre grupos, sino individualidades capaces de libertad. Y en esta novela vale más el muestreo que esos individuos.

Están los Presutti, grupo representativo del proletariado porteño: son de la Boca, estruendosos sin inhibiciones, ignorantes, encerrados dentro de las pocas cuadras que abarca su barrio, participan de la mitología del tango y las fotonovelas; Atilio es hincha de fútbol y lee *La Cancha*, la Nelly recibe idealizadas visiones del *gran mundo* a través de crónicas del estilo más cursi (—*Me siento superacomplejado frente a tanto pijama, tanto*

² HAUSER observa la anticipada visión balzaciana de la sociedad clasista y de la naturaleza ideológica de todo pensamiento (*Historia social del arte y la literatura*. Madrid, Guadarrama, 1962).

Maribel y tanta inocencia— dice López) y doña Pepa y doña Rosita viven en el reducido universo de la cocina y la feria, el que trasladan al crucero sin ninguna ruptura. Todo lo superficialmente tipificador está destacado en la novela que, por el contrario ignora un elemento imprescindible de esa tipificación y que es la política, no como reflexión ni como militancia ideológica, sino como actitud cotidiana, tal como fue sentida por el grupo social de los Presutti durante los años del peronismo y los inmediatamente posteriores. Se extrañan, dentro de la cantidad de lugares comunes acumulados, las referencias a Perón, Evita y los oligarcas que constituían tópicos inevitables de la *vox populi*. El lenguaje que se usa es el mundo que uno ha aprendido; el lenguaje organiza el mundo, y el de los Presutti, limitado, se expresa a través de un lenguaje de la misma categoría; en este grupo, como en el opuesto sector de la alta burguesía representado por Paula y Raúl, el lenguaje es la pauta más usada como caracterizador, porque el lenguaje de estas dos clases es el que posee mayores rasgos distintivos del habla media. Las conversaciones de Atilio Presutti, abundan en giros del lunfardo más corriente en las clases populares, no usado como jerga del hampa, sino reconocido por la mayoría de los argentinos y usados por contaminación o cierta especial coquetería por parte de ellos³ además está plagado de lugares comunes y frases interrumpidas que revelan aquella limitación y la terrible confusión de su pensamiento, o esa casi ausencia de pensamiento lógico: —*Sobre todo cuando sacan a relucir el tesoro tradicional de los lugares comunes y las ideas recibidas*— observación de López⁴.

Caricaturescamente trazado, como el anterior, es el grupo de los Trejo, pequeños burgueses que viven en la zona que Sebrelli delinea en *el oeste*:

³ *Afanar, el drogui, la escomúnica, el bondi, qué plato la bronca que se va a agarrar la vieja, carpetá, me mandé dos helados a la bodega; parece que a la hora del completo pan y manteca todos se constituyen, a ver si nos dan de morfar, tengo un ragú bárbaro, el medio litro, paparulo, purrete, los tiras, etc.*

El vocabulario de Presutti es igualmente rico en vulgarismos y barbarismos de vocabulario y sintaxis, también bastantes comunes en el habla oral de las clases populares: Parece que *estaríamos* jugando; mi novia *ahí* no me dejará mentir; ya podrías ser mi esposa si no *sería* por tu papá; yo tengo a mi prima *con el apéndice*; no es que *estea* mareado; en cambio, *mírenmen* un poco esta construcción; *a la final*, ¿vos querés que te lleve *al altar*, sí o no?; *que se tenemo* que ir justo cuando los *estábamos* divirtiendo; *diganmen*, qué categoría de crucero es éste; etc.

⁴ Transcribimos algunos de éstos: *No hay nada de sentimiento, qué querés; uno dice, pero; es la impresión, pobre; qué sentimiento que tiene, siempre fue así; te acordás nena, de aquella película; pero Atilio, sos uno vos; qué se le va a hacer; a ella la sopa de verdura le repite; créame, señora, si le habré dicho, una lucha, créame, si le cuento, etc.*

Flores, Floresta, Villa Urquiza, Liniers, Villa Luro... casas con iguales enanos de cemento donde también los sitúa Cortázar: *En el camarote 5, a babor, el señor Trejo duerme y ronca exactamente como en la cama conyugal de la calle Acoyte*. Leves modificaciones del lenguaje distinguen a la señora de Trejo, robusto portavoz de la familia, de sus interlocutoras boquenses, y otros giros la acercan peligrosamente a *estas señoras tan buenas, pobres, pero tan por debajo de su condición*. Cortázar ha observado con agudeza esa situación ambigua que, en el plano del lenguaje recorta López. *Son del estilo: ¿Gusta de una masa de crema? Es hecha en casa*, y que Claudia confirma: *No se entienden ni con el grupo del pelirrojo ni con nuestra mesa. Aspiran a esto último, claro, pero nosotros retrocedemos aterrados*. El único miembro de la familia que está profundizado es Felipe, según veremos más adelante.

El repertorio de locuciones de circunstancias del doctor Restelli es inagotable y hacen de él lo que es: un empacado miembro de la docencia secundaria. El lenguaje y los gestos nos lo muestran profesor, pero desde afuera otra vez. Cortázar mueve los hilos y la marioneta-Restelli dice y hace lo que debe decir y hacer un profesor en parodia. ¿Qué más es este hombre? ¿Por qué es así? ¿Cuáles son sus posibilidades para vivir en otro papel? Nada se nos dice de esto porque al novelista no le interesó más que el estereotipo, notablemente trazado, una vez más, a partir del lenguaje. La dicotomía de nuestro lenguaje que obliga a tantos argentinos a usar el tuteo en las cartas y a cambiar de hábitos lingüísticos al cruzar la puerta de un aula y decirle: —Pasa tú, al mismo alumno al que en el patio de recreo se le dice —Pasá vos, se proyecta en todas las expresiones verbales del docente Restelli. Habla en forma demasiado escrita, *alquitarada*, diría él, y vive confundiendo los niveles lingüísticos y haciendo frases de discurso escolar aunque se refiera a sus apetencias sexuales:— *¡Ah!, juventud escéptica. Yo he pasado la edad de las locuras, aunque naturalmente sé tirarme una cana al aire de cuando en cuando... ¡Hermosa criatura!* —opinó el doctor Restelli— *No estaría nada mal que se sumara al crucero. Será la perspectiva del aire salado y las noches en los trópicos, pero debo confesar que me siento notablemente estimulado. ¡A su salud, colega y amigo!*

Así como desde el punto de vista de su actitud ante el misterio y la aventura Lucio era el más impugnado, en este otro aspecto, el puramente sociológico, nuevamente Lucio, unido implacablemente a su novia Nora,

son los personajes connotados con mayor número de rasgos negativos. Representan en la novela lo peor de la clase media: la hipocresía, la tibieza, el miedo, la ignorancia disimulada por la lectura del *Reader's Digest*. Cortázar describe sobre todo la relación amorosa de esta pareja, signándola con las pautas clasistas de la mediocridad y el cálculo sórdido, por el cual la mujer se somete a humillaciones para conseguir la legalización de la relación sexual que no la gratifica. En este aspecto Cortázar se mete hasta el fondo y descubre la moral exclusivamente ceñida a la condenación de las manifestaciones sexuales femeninas fuera del matrimonio, con la secuela de simulaciones, frigididad y frustración que eso implica para la mujer, y las exigencias permitidas al varón (*Nunca había hablado mucho con Nora, era ella quien hacía el gasto; en realidad tenían gustos bastantes diferentes pero eso, entre un hombre y una mujer . . . —¡Qué tonta sos, qué linda y qué tonta; Yo que hago todo lo posible para no afligirte!— Claro que sí —dijo Nora, evitando sus ojos. Por supuesto que Lucio tenía razón. Estaba demasiado enojado como para no tener razón. Lucio siempre tan alegre, ella tenía que hacer todo lo posible para que se olvidara de esos días y volviera a estar alegre. Sería terrible que siguiera malhumorado y que al llegar a Buenos Aires decidiera hacer cualquier cosa, ella no sabía bien qué, cualquier cosa, perderle el cariño, abandonarla, aunque era absurdo creer que Lucio pudiera abandonarla precisamente ahora que ella le había dado la más grande prueba de amor, ahora que había pecado por él*). La descripción del comportamiento sexual de una pareja pequeño-burguesa es acabada pero Cortázar no los ha tratado como ejemplares psicosociológicos y por eso, siendo representativos son, al mismo tiempo, ellos, y esto está logrado a través de un acertado análisis ideológico que lleva al novelista a condenar sin remisión a una clase tapón que vive sin conciencia de su situación histórica real y que en este particular plano de las relaciones amorosas, que es el núcleo caracterizador de estos personajes, oscila entre la mojigatería y los intentos de liberación⁵.

López, Medrano y Claudia están asimilados a otro sector de la clase media que está tan profusamente representada en el libro como en nuestra sociedad. Cortázar ha trabajado la caracterización de este grupo no a

⁵ Las observaciones lingüísticas son, como siempre, acertadas al mostrar el mayor recato del lenguaje de Nora, —*Vamos, vamos— murmuró Raúl, aburrido. Si los tipos tenían el tífus a bordo en Buenos Aires, se portaron como unos cabrones al embarcarnos.*

Nora, poco habituada a las expresiones fuertes, parpadeó. A Paula le costaba no soltar la carcajada...

partir de pautas lingüísticas (pues éstas son en ellos más universales y menos tipificadoras) sino por el contenido de sus conversaciones y la narración que cada uno hace de su propia vida: pertenecen a las capas cultas, son universitarios, profesionales cuyo mundo está impregnado de *cultura*, lectores de buenos autores de moda, conocedores de la mejor música vanguardista (muchas veces Cortázar destaca esa nota típica de un grupo de nuestra sociedad, consumidora de cultura europea), admiradores o amigos de artistas y escritores. Muy próximos en espíritu a la alta burguesía, el novelista ha sabido señalar los puntos de separación, y entre todos, el más importante: el trabajo realizado para mantenerse; Claudia, por ejemplo, siente el vacío de su vida de desocupada con la misma intensidad que el vacío sentimental. Ha observado igualmente la proximidad que tienen con la otra clase media, la de los Trejo, por ejemplo y su reciente ingreso a la universidad: —*Si yo me volviera loco y la invitara a venir a mi hermana, por ejemplo, ya vería cómo baja la estofa, para emplear sus propias palabras. — ¡No creo que su señorita hermana!... — Ella tampoco lo creería — dijo López — Pero le aseguro que es de las que dicen “¿Lo qué?” y piensan que “vomitar” es una mala palabra.* Esta clase, la misma a la que pertenece Cortázar y de la que provienen la mayoría de los intelectuales argentinos, tiene en la novela las mayores posibilidades de salida y apertura como clase, pero de hecho e individualmente, están cercados: Medrano, muere; Claudia, continúa su vida rutinaria; López, tiene un encandilamiento amoroso con pocas perspectivas reales: *Por lo pronto López era nada menos que un profesor, lo que se llama un docente, alguien que tiene que levantarse a las siete y media para ir a enseñar los gerundios a las nueve y cuarenta y cinco o a las once y cuarto. Qué cosa tan Horrorosa — pensó Paula—. Y lo peor va a ser cuando él me vea a mí allá; eso va a ser mucho, mucho peor.*

Cortázar ha mostrado a esta muchacha, una especie de rebelde adolescente contra su medio, y a Raúl, ambos representantes de la alta burguesía tradicional de Buenos Aires, con características valorizadoras de orden casi exclusivamente estético: ambos existen como seres valiosos e individualizados porque son bellos, inteligentes, irónicos e implacablemente descubren su propia intimidad y la de los demás sin equivocarse nunca. Son rebeldes contra su clase, pero esta rebelión es también de un orden secundario y no impide a Paula ser mantenida por su familia, y a Raúl ganar dinero haciendo casas para los repudiados burgueses. La caracterización de estos personajes está hecha, como dijimos, a través del lenguaje

que hablan. Cortázar ha transcripto con fidelidad los giros conversacionales de esa clase o apuntado observaciones sobre los matices fónicos de la lengua oral; lamentablemente todo esto se transforma en un muestreo del habla que nos es fácil confrontar con las observaciones que hace Sebrelli sobre los habitantes del barrio norte: *Otras expresiones consiguen perpetuarse en cambio, a través del tiempo, las modas y las edades: no decir película sino vista como en la época del Kinescopio, no decir cena sino comida, no decir rojo sino colorado, no decir impermeable sino capa de goma, no decir mucho gusto sino como está usted, exhumar expresiones arcaicas como botica por farmacia, biógrafo por cine, botines por zapatos, así como preferir las expresiones burdas a las rebuscadas: decir pelo y no cabellos, piel y no cutis, mujer y no esposa... una mezcla coática de expresiones francesas e inglesas, a las que se vienen a agregar en las nuevas generaciones las voces lunfardas, el voseo sin respeto de edad o de grado de intimidad...** En *Los premios* estas expresiones, unidas a las referencias expresadas a lugares, costumbres, personas y a los silencios sugestivos de lo que, por conocido, se calla, actúan como señales reveladoras del endogrupo al cual pertenecen estos personajes, pero no de sus propias intimidades reveladas dramáticamente.

Esta observación se nos aparece más evidente cuando comparamos esa situación sin tensiones de Paula y Raúl considerados en cuanto miembros de una clase, con el conflicto personal de Raúl frente a Felipe; la compulsión del homosexual que prevé la humillación, el rechazo y hasta la humillación (*una vez más —pensó—. Una vez más la tortura florida, la estatua perfecta de donde brota el balbuceo estúpido. Y escuchar, perdonando como un imbécil, hasta convencerse de que no es tan terrible, que todos los jóvenes son así, que no se pueden pedir milagros... Habría que ser el anti-Pigmalión, el petrificador. ¿Pero y después, después?*) pero que sin embargo no puede detenerse y lo mismo intenta la seducción del adolescente y, de parte de éste, su condición de hombre-niño inexperto, ambiguo, ignorando el por qué de su atractivo con los invertidos (*Lo que le daba un poco de bronca era que Alfieri no había sido el primero en meterse con él. ¿Pero le veían pinta de maricón, a él?*), seducido por la amistad de un hombre de mundo y al mismo tiempo sumergido en el mundo turbio de su sexualidad exigente. Y justamente en el personaje de Felipe es donde más se funcionaliza la utilización de la lengua: las

* SEBRELLI, Juan José: Buenos Aires, vida cotidiana y alienación. Ed. Bs. As.

conversaciones de Felipe (*el balbuceo estúpido*) y sobre todo el lenguaje coprológico, reiterado y sin conexiones con que expresa sus fantasías eróticas, forman parte inseparable de él y no un catálogo de la jerga adolescente.

Volvemos a nuestra primera afirmación: un relato lleno de interés y casi exasperante, pero el que ahora, después de un análisis más detenido, se nos aparece como falto de vitalidad y con mucho ingenio. La brusca clausura del viaje hace lamentar al lector de novelas un final de esos que *agarran* y que dejan pensando en los personajes como seres cuya vida sigue después de la última página. Los novelistas de otros tiempos usaban, como Dickens, el ingenuo procedimiento de aclarar en un epílogo cuál había sido la suerte de sus héroes, pero en esta novela no es esta aclaración lo que podría otorgar trascendencia a estos personajes, quienes empiezan y terminan en tres días, sin remisión, por su carencia de sentido dramático.

RAYUELA

por MARIA ISABEL DE GREGORIO

LOS PREMIOS y RAYUELA son las únicas novelas de Cortázar. Quien ha seguido la trayectoria de su producción no puede menos que encontrar para *Rayuela* antecedentes en algunos de sus cuentos. Muchos críticos han señalado a *El perseguidor*, cuento que integra la colección de *Las armas secretas* como el más representativo de ellos. Es posible que así sea. Muchas características comunes pueden señalarse, entre las que cabe destacar temática y técnica. Pero lo más cierto me parece que sus cuentos y novelas integran una totalidad: su mundo novelístico. Creo que toda su producción previa iba preparando el mundo alucinante y lúcido a la vez de *Rayuela*. Por otra parte el autor mismo afirma en el prólogo de FINAL DE JUEGO *que nada puede dejarse atrás, como etapa cumplida y superada, porque: . . . en cualquier página futura puede estar esperándonos una nueva página pasada, como si algo hubiera quedado por decir del ciclo que creíamos anterior. . .* Y es así que en *Rayuela* y más precisamente en *Oliveira* se dan todos los elementos que prefiguraban el mundo de Cortázar, tanto en su impugnación a la sociedad como en su intento de representarla, de definirla; tanto en su búsqueda de un absoluto como en la creencia de la imposibilidad de lograrlo; tanto en su debatirse entre lo racional y lo irracional como en la siempre latente denuncia a los alcances de la razón misma.

Este trabajo significa un intento de aproximación a ese cosmos alucinante de Cortázar en su última obra: *Rayuela*. Para ello creo importante

destacar algunos aspectos con el solo fin de facilitar la tarea crítica: estructura de la obra, personajes: incomunicación, lenguaje, la Argentina de Cortázar. Con el análisis de estos elementos veremos si Cortázar consigue los objetivos que se había propuesto o el esfuerzo queda sólo en el propósito manifiesto.

Estructura de la obra

Hay en *Rayuela* un rechazo por las estructuras novelísticas tradicionales.

El autor expone su propósito: *Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y por eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie* (452).

Cortázar aclara que su obra se compone de dos libros. Esta división es ficticia, ya que la estructura abierta en que está concebida la obra da lugar a que los capítulos —preseindibles, como él los llama— penetren como cuñas en el texto y queden insertos en él de tal manera que no puedan separarse. De todos modos, hasta el capítulo 56 se prolonga el primer libro que el autor subdivide en dos partes, que nos interesa destacar, ya que hacen no sólo a la compaginación sino a la totalidad.

Del lado de allá es la vida en París, donde Oliveira se siente porteño en Francia, *Del lado de acá* la acción transcurre en Argentina, donde el protagonista se siente francés; es decir, en París o en Buenos Aires, desubicado. *De otros lados* constituye el segundo libro. La primera parte se lee como ordinariamente se procede con cualquier libro y la segunda ofrece dos posibilidades: la lectura corriente o el ejercicio de saltar de capítulo en capítulo, para lo cual facilita Cortázar una guía. Este recurso, totalmente falto de eficacia, no beneficia a la obra y molesta al lector con ese continuo accionar con el libro.

Acota Cortázar:

...mi libro se puede leer como a uno le dé la gana (...) lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo (*Rayuela*. Ed. Sudamericana. Bs. As. 1963, pág. 627).

Y haciendo referencia a la teoría de Morelli, es decir, la suya, dice uno de los personajes:

...le revienta la novela rollo chino. El libro que se lee del principio al final como un niño bueno. Ya te habrás fijado que cada vez le preocupa menos la ligazón de las partes, aquello de que una palabra trae la otra... (505).

Y es así. Hasta el capítulo 56 (primer libro) la concepción es de novela convencional de estructura abierta, pero a partir de aquí queda rota toda ilación o continuidad, si en alguna medida la hubo, para convertirse en novela rompe-cabezas, en la que los temas y el modo de volcarlos obedecen a la pura espontaneidad del autor. Este recopila, suma desordenadamente citas, diálogos, breves ensayos en los que expone la teoría literaria de Morelli, transcripciones de periódicos, de libros, sin el menor esbozo de ordenamiento. ¿Es esto capricho del escritor? Creo que no. Intenta mostrar una sociedad, y para ello se vale de cuanto elemento se da en ella para que podamos asirla en su totalidad. ¿Por qué caóticamente reunidos? Porque así vemos las cosas, así vivimos, sin ajustarnos a un devenir perfectamente ordenado, donde las cosas van sumándose unas a otras para ensamblar o no entre ellas. Mientras tanto, entre dos sucesos que sí tienen relación, desde el punto de vista del encañamiento lógico, nos ocurren muchas otras cosas, leemos, hablamos con alguna persona, nos interesa un suelto del periódico, quedan grabadas palabras de algún libro o simplemente nuestra mente divaga. Y así nos lo da Cortázar. Pero algo más que mostrar pretende. Quiere impactar. Lograr reacción, provocar el escándalo, dar

una novela absolutamente antinovelesca, con el escándalo y el choque consiguientes y quizá con una apertura para los más avisados (490)

Dentro de esa sociedad, de ese mundo hostil, cuyas características principales son agresividad y rechazo, quiere que su obra tenga la posibilidad de dejar alguna puerta abierta. Una luz que indique el camino menos equivocado. Pero mostrar la realidad implica no sólo lo exterior. Tan real es el cuerpo, como reales los sueños y las angustias. Forman tanto unos como otros el yo, la totalidad. Y esa es otra tentativa de Cortázar. En su intento de mostración del mundo circundante quiere dar la fusión de lo consciente y de lo subconsciente. Pretende

...hacer de su libro una bola de cristal donde el micro y el macrocosmo se unieran en una visión aniquilante (41)

¿Por qué esta ruptura con lo tradicional? Porque en esta ruptura de lo tradicional, de las formas exteriores, de ataduras prejuiciadas, busca la complicidad del lector. El escritor contemporáneo no puede situarse en la posición del relator omnisciente y presentar los hechos resueltos, es fundamental que bucee e indague hasta hallar la coparticipación del lector y juntos hagan la obra. El eco que ahora busca el escritor es mayor. Cortázar apela a este cómplice imprescindible, necesita trabajar junto a él para escandalizarlo, asombrarlo, derrumbar todos los tabúes, todo lo preconcebido y unidos comenzar la obra. Es necesario el círculo autor-obra-lector para que se realice el milagro de la creación. Debe ser activa esa coparticipación porque *una obra que no ha modificado en nada a su autor, es una obra inútil*¹. Y yo agregaría: y al lector. Porque ¿de qué vale leer una obra que nos deje en la misma condición en que nos encontrábamos antes de su lectura? ¿No es para nosotros haber perdido el tiempo? Es por ello que va desapareciendo el autor de la obra, y al mismo tiempo se torna más oscura en su expresión; simultáneamente sentimos que crece la importancia del lector —también creador ahora—. Debe reelaborar, continuar con lo que el autor, voluntaria o involuntariamente omite. El autor se entrega al lector. Este, mediante la lectura, responde al pedido del autor ayudando en su creación, y crear juntos es asumir la responsabilidad de la búsqueda.

...Hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo tiempo y en la misma forma (453)

El escritor actual no busca ya la aventura exterior. No le interesa sólo relatar los sucesos en el mundo sino que su camino es otro: hacia lo interior del hombre. No permite Cortázar que el lector se abandone al fácil deslizamiento por un argumento. Sucesivos toques de atención lo obligan a la acción, debe mantenerse permanentemente activo, en creación, porque no hay tabla de salvación y el autor no tiende una mano.

Hay algo evidente, innegable, y es la tentativa de Cortázar de encontrar formas expresivas nuevas. Quebrando el molde de lo tradicional

¹ CASTELLET, José M., *La hora del lector*. Ed. Seix Barral. Madrid, 1957, pág. 52.

propone uno nuevo para reemplazarlo. Cabe preguntarnos si es válida la sustitución. En su afán de derrumbar toda construcción anterior, Cortázar nos trae una novela que en posibilidades es muchas otras, de infinitas proyecciones. Este puede ser un aporte valioso para el logro de nuevas estructuras, pero creo que hay mucho de oficio en todo esto y eso le resta valor.

Los personajes: incomunicación

Dice Cortázar:

la novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes. Con lo cual estos dejan de ser personajes para volverse personas (543)

Y como los personajes no pasan a través de acontecimientos sino que viven hacia adentro sus problemas, hay ruptura del tiempo cronológico. El encadenamiento lineal de los hechos ha desaparecido. Hay saltos y retrocesos al pasado (113-449). Viven los personajes simultáneamente en dos situaciones (Oliveira, 409 y otras).

Cortázar se vale de diferentes recursos para darnos su visión del tiempo y su influencia en los personajes. Uno de los más empleados es el monólogo interior. El fluir de la conciencia funde las barreras entre el mundo exterior y el interior y quedan expuestos los problemas más íntimos. *El mundo interior supuso el descubrimiento de un nuevo realismo, el realismo de la subjetividad en bruto y aún otro: el de la temporalidad interior*². Afloran entonces los mecanismos psíquicos, la individualidad se afirma; el hombre está solo. Solo frente a los demás. Solo con los demás.

Este problema de la soledad parece ser el signo de nuestra época. Toda la literatura contemporánea nos trae un continuo rebatir acerca de tres puntos capitales: yo, el otro y la comunicación. No se sustrae Cortázar al influjo de esta temática. Dice Oliveira:

...era siempre yo y mi vida, yo con mi vida frente a la vida de los otros (26)

La novelística actual nos enfrenta a hombres acostumbrados a encerrarse en sí mismos, a no confiar en nadie porque nada puede ofrecerles

² CASTELLET, José M. *Ob. cit.*

seguridad. Es la sensación de estar aislados por infranqueables barreras de cristal.

Todos los personajes centrales de una novela representan, de un modo u otro, a su creador. Pero generalmente se le escapan de las manos y cobran vida propia. Adquieren independencia, y aunque sometidos a lineamientos generales, suelen tener reacciones imprevistas y proyecciones inusitadas.

En *Rayuela* la acción no existe. Está dentro de los personajes. No es un suceso ni una aventura lo que se relata. El viaje es hacia adentro y el propósito representar al hombre, a la sociedad, al país en un intento total.

Cortázar proyecta a sus criaturas, las desdobra para mostrárnoslas en todas sus facetas. Horacio Oliveira enfrenta un problema: su desarraigo. Sentirse desprendido totalmente de su ambiente. En París se busca sin encontrarse. Cita en el epígrafe Cortázar: *Nada destruye tanto a un hombre como estar obligado a representar a un país*. Este es un conflicto de Oliveira. Es incapaz de representar a su país porque es incapaz de conocerse a sí mismo.

En el ambiente intelectual del París en que vive, no se integra en el Club, siempre hay algo en él que lo deja insatisfecho y no puede fusionarse con el resto. Vive con ellos pero no hay comunicación posible.

Oliveira es el yo desarraigado,

era clase media, era porteño, era Colegio Nacional, y esas cosas no se arreglan así nomás (32)

inconformista, *temeroso de perfecciones*. Se llama a sí mismo: molde hueco. Todo este penetrar, este indagar dentro de sí, de querer comprender sus cómo y sus para qué, descomponerse en piezas como un rompecabezas y ver cómo funciona cada una de ellas, todo esto le desconcierta. *¿Qué sé yo dónde está la verdad?* se pregunta, y no sólo dónde está sino qué es. *¿Cuál es la verdad, la verdad de su vida?* Duda de su propia existencia. *¿Es o sueña que es?*

Sólo en sueños (...) nos asomamos a veces a lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos (523)

Sabe sí, positivamente que ya no hay comunicación posible para él. Que está solo. Y conciente de esa soledad.

Empezás a comprender —dijo Oliveira—. Vos en el fondo te das cuenta de que ya no puedo decirte nada, ni a vos ni a nadie (219).

Y la angustia de estar solo lleva a la búsqueda desesperada de comunicación, de afán de fusión con otros seres, de fusión total. Adquiere importancia el cuerpo. Se busca romper con violencia, de destruir la soledad y por algún resquicio encontrar la unión con otro Yo. Hace repetidos intentos. El sexo cumple una función importante. Será intento de fusión en la carne. Comunicarse a través de la carne. Pero es un fracaso más.

Los contactos en la acción y la raza y el oficio y la cama y la cancha, eran contactos de ramas y hojas que se entrecruzan y acarician de árbol a árbol, mientras los troncos alzan desdeñosos sus paralelas irreconciliables (120)

Y en esa búsqueda llega siempre tarde. El ahora no existe. No hay felicidad. No puede conseguirla. ¿Será felicidad no pensar, entregarse al amor?

Demasiado tarde siempre, porque aunque hiciéramos tantas veces el amor la felicidad tenía que ser otra cosa, algo quizá más triste que esta paz y este placer, un aire como de unicornio o isla, una caída interminable en la inmovilidad (27)

Pero encontraba *algo* en la Maga. Porque la Maga *inocente de cultura* representaba lo logrado, aquello intuitivamente logrado; parecía haber llegado a esa otra región que no era sacudida por los temores y angustias de Horacio; pero allí, él no tenía posibilidad de *llegar*. Por eso le dice:

...estás en el otro lado, ahí donde me invitás a saltar y no puedo dar el salto... (483)

No sabe cómo hacerlo y no tiene la audacia de saltar al vacío.

Oliveira queda completado por Morelli, que es su yo intelectual: por su intermedio expresa sus teorías y sus ideas, y por Traveller: su contrafigura.

A veces Traveller hace alusiones a un doble que tiene más suerte que él (262)

Y si bien Traveller anhela otros horizontes, tal como pareciera haberle correspondido a partir de su nombre mismo, está clavado en Buenos

Aires, llámese a su imposibilidad de viajar razón económica o conformismo. Dice Cortázar:

Dormido se le escapaban algunas veces vocablos de destierro, de desarraigo, de tránsitos ultramarinos... (257)

Es Oliveira que puebla su sueño y aflora en el plano de lo subconsciente. Sueño y vigilia prefiguran su personalidad. Y esa realidad hace que Horacio afirme:

Siento que sos mi doppelgänger porque todo el tiempo estoy yendo y viniendo de tu territorio al mío, si es que llego al mío, y en esos pasajes lastimosos me parece que vos sos mi forma que se queda ahí mirándome con lástima, sos los cinco mil años de hombre amontonados en un metro setenta, mirando a ese payaso que quiere salirse de su casilla (400)

Oliveira vive la obsesión de la pérdida de la Maga (lo fascinaban sus sinrazones) ¿Pérdida? Varias veces cree verla —en el barco; jugando a la rayuela— finalmente apela a un desdoblamiento del personaje y la Maga y Talita son simultáneamente una misma persona. *La Maga era yo* dice Talita. En realidad pareciera que, si en París la situación está dada en la relación Oliveira-Maga, en Argentina sería Traveller-Talita, sus dobles y la presencia de Oliveira actuaría como desencadenador de vivencias. Reitera este desdoblamiento con estas palabras:

Yo sé que es Talita, pero hace un rato era la Maga. Es las dos, como nosotros (401)

Oliveira está presente y ausente a la vez. A veces nos interrogamos ¿pero todo esto ocurre? Horacio dice al comenzar el segundo libro:

Esta mañana le estuve contando a Etienne unos sueños muy bonitos. Ahora mismo se me estaban mezclando con otros recuerdos... (407)

y más adelante

...lo malo es eso que llaman despertarse... ¿A vos no te parece que en realidad es ahora que yo estoy soñando? (515)

Y así como la acción de *Rayuela* no transcurre linealmente, como sucesos que ocurren en el tiempo-almanaque sino que es un indagar en

profundidad de los personajes, es válido perfectamente lo que manifiesta Horacio:

Vuelvo de cuatro partes simultáneas: el sueño de esta mañana, que sigue vivo y coleando. Unos interludios con Pola que te ahorro, tu descripción tan vistosa del sepelio del chico, y ahora me doy cuenta de que al mismo tiempo yo le estaba contestando a Traveller, un amigo de Buenos Aires... (407)

Oliveira no se deja seducir por ninguna solución fácil, ni sentimental ni política. El no es parte en este juego de situaciones resueltas o preestablecidas. En incesante búsqueda, en rebeldía permanente, no quiere ingresar al escenario donde se juega la obra

Ser actor significa renunciar a la platea, y él parecía nacido para ser espectador en fila uno,

pero inmediatamente añade

Hespectador hactivo. Había que hanalizar despacio el hasunto (475)

Y luego de este desprecio por lo normativo del idioma que condiciona su rebeldía por las leyes arbitrarias de la sociedad, se sentía más tranquilo, *porque usaba las haches como otros la penicilina*. Y había que volver a pensar en la posibilidad de realizarse de algún modo. Pero antes tenía que aceptarse. En su inconformismo late el anhelo de no verse absorbido, devorado por el engranaje que sirve para que funcione un mundo donde todo está asignado, donde cada uno cumple su papel y añora irónicamente: *Felices los que eligen, los que aceptan ser elegidos, los hermosos héroes, los hermosos santos, los escapistas perfectos* (34)

Varias veces hace mención a las figuras que las personas en sus movimientos van formando. Hay algo que las mueve, las impulsa y determina sus encuentros y desencuentros, sus logros. Sabemos, por repetido, que la vida es un juego —viejo lugar común de la literatura—, ahora el juego se llama Rayuela. Un juego en el que algunos, hábiles, llegan más lejos, aún sin saberlo; otros quedan rezagados. Depende de la habilidad para arrojar el tejo. Este, en su impulso, lleva toda una carga de posibilidades. Las figuras se mueven, avanzan, tambaleantes porque tienen recogido un pie. ¡Es difícil llegar al Cielo! Desespera Oliveira de lograrlo, no entrará en su kibbutz, a menos que, como le dice a Traveller, mientras se apoya en una ventana: *Fijate que si me tiro, voy a caer*

justo en el cielo. ¿Sería la muerte la única posibilidad de alcanzarlo? Sin embargo hay momentos en que se está muy cerca, muy cerca...

el encuentro de las miradas de Travelle y Oliveira fue como si dos pájaros chocaran en pleno vuelo y cayeran enredados en la casilla nueve, o por lo menos así lo disfrutaron los interesados (403)

Es decir que el arribo a esa zona feliz y deseada, al inalcanzable cielo podría darse a través de la comunicación, que se levanta otra vez como la valla insalvable. Cortázar nuevamente manifiesta que allí está el nudo del problema. Por ello es que esa búsqueda será incesante.

Si leemos el libro de acuerdo con las indicaciones del autor, es decir, saltar de un capítulo a otro según la guía, el final nos lleva del cap. 58 al 131, luego al 58 y otra vez al 131, y así podríamos continuar indefinidamente, con lo cual da la posibilidad de que esto o cualquier otra cosa, continúe sucediendo sin fin. Sugestivamente en estos dos capítulos se transcribe una conversación en la que intervienen casi todos los personajes del libro. Las preguntas y respuestas no se corresponden. No se responde a nada de lo que se pregunta. La incomunicación es total y así termina y así podría continuar indefinidamente.

Lenguaje

Al poner en duda los alcances y límites de la razón, obviamente coloca en la misma situación al lenguaje, de cuya utilidad duda, para acabar por considerarlo inapto como medio o instrumento de comunicación, tras de someterlo a sucesivas pruebas.

Cortázar maneja con pericia la lengua. Tiene una concepción clara y vital de los diferentes niveles de lengua y resulta sorprendente en un hombre alejado del país, esa sensibilidad idiomática que lo revela como un agudo e intuitivo detector de las peculiaridades expresivas de los distintos sectores sociales.

Sus personajes se mueven en diferentes ambientes, cuya atmósfera crea con desusada perfección. Hablan y se comportan con tanta naturalidad que parece hubieran escapado del control del narrador para proceder por cuenta propia.

Varias veces manifiesta su preocupación por el empobrecimiento de este instrumento que debe manejar. Presiente que no se ajusta a la rea-

lidad, más aún, que carece de los medios para captarla. No le sirve para establecer contacto con los otros y lo que es más grave para él, le corta posibilidad de expresión. *Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad*. Y esto no se consigue. Su actitud frente al problema que se plantea varía. Ya se lamenta:

...cómo se nos empobrece el lenguaje a los criollos... (23)

ya afirma:

Mi prosa se pudre sintácticamente y avanza —con todo trabajo— hacia la simplicidad. Creo que por eso ya no sé escribir *coherente*, un encabritamiento verbal me deja a pie a los pocos pasos

O se rebela:

Sacás una idea de ahí, un sentimiento del otro estante, los atás con ayuda de palabras, perras negras, y resulta que te quiero (...) Pero estoy solo en mi pieza, caigo en artillugios de escriba, las perras negras se vengan como pueden, me mordisquean desde abajo de la mesa ¿Se dice abajo o debajo? Lo mismo te muerden ¿Por qué por qué pour quoi, why, warum, perché este horror a las perras negras? (484)

O decide combatir:

En guerra con la palabra, en guerra todo lo que sea necesario aunque haya que renunciar a la inteligencia, quedarse en el mero pedido de las papas fritas y los telegramas Reuter, en las cartas de mi noble hermano y los diálogos del cine. Curioso, muy curioso que Puttenham sintiera las palabras como si fueran objetos y hasta criaturas con vida propia. También a mí me parece estar engendrando ríos de hormigas feroces que se comerán el mundo (485)

Pero de una manera u otra el lenguaje lo aprisiona. A pesar de su intento de destruirlo todo, de arrasar con normas y reglas, de no sujetarse a nada preestablecido, hay momentos en que se preocupa por el logro de una expresión más afortunada; pero irónicamente convierte el problema en una mera elección de términos. Presenta su duda ante la opción: *emprender el descenso o empezar a bajar y luego concluye: me repele el lenguaje literario y termina: Descender o bajar, la cuestión es que el personaje se largó escalera abajo y se acabó.*

Pero también podemos anotar estos párrafos:

Por la mañana, obstinados todavía en la duermevela que el chirrido horripilante del despertador no alcanzaba a cambiarles por la filosa vigilia, se contaban fielmente los sueños de la noche (609) o, Su fina cara de traslúcida piel se asomaría... (15)

En donde acabamos por concluir que se burla de todo.

Habíamos partido de la premisa de que el idioma es insuficiente para los fines que se propone Cortázar. Pero él no se queda en el mero planteo del problema. Encara posibles soluciones. Introduce cambios. Si las palabras que tiene a su alcance no transmiten lo que él necesita decir, entonces crea. Si en su lengua no hay palabras lo suficientemente connotativas pues apelará a lenguas extranjeras. ¿Por qué no habría de hacerlo? ¿Para qué sirve una lengua si no es para comunicarnos? Entonces busca, crea, inventa los elementos que en ese momento sirvan para impactar a los otros. Este recurso es más frecuente en otras obras de Cortázar, pero a *Rayuela* también incorpora neologismos.

Algunos ejemplos bastarán:

Espera la gran crisis karamazófica, el ataque celibesco. O pasa por una de sus puntillas herzegovinas, y en la segunda copa de kirsch en lo de Bébert arma un tarot mental y planea las ceremonias para el arribo de Adgalle (225)

...los ejes donde pivota el entendimiento histórico del hombre... (488)

...De rescatar, de escoger, de librealbedrizar, de ir del alfa al omega (562)

El empleo de términos en otros idiomas, como el sugerente juego fónico-verbal con las palabras, es abundante, frecuente.

Mientras arrollaba un piolín negro al picaporte, Oliveira se preguntó si la fragilidad de los hilos no le daba algo así como una perversa satisfacción y convino en que maybe peut-etre y quien te dice (379)

Si empezaba a tirar del ovillo iba a salir una hebra de lana, metros de lana, lanada, lanagnórisis, lanatúrner, lannapurna, lanatomía, lanata, lanatalidad, lanacionalidad, lanaturalidad, la lana hasta la náusea pero nunca el ovillo (358)

Cuando Talita tenía miedo se levantaba y se hacía un té de tilo y menta fifty fifty (334)

Así como rompe con la estructura de la novela y trata de hacer anti-novela, como reacciona contra las reglas ortográficas y contra las normas establecidas para la puntuación (págs. 16,18, 23, 25, 26, 38, 54, etc.) también trata de imponer una sintaxis que le es propia y resulta absolutamente desusada. Aquí, en muchas cosas, es imprescindible la coparticipación activa del lector, ya que Cortázar sólo nos da algunas pautas de su pensamiento y debemos llenar claros, suplir preposiciones, crear términos, completar ideas. Así dice:

Se paraban delante de una vidriera para leer los títulos de los libros. La Maga se ponía a preguntar, guiándose por los colores y las formas. Había que situarle a Flaubert, decirle que Montesquieu, explicarle cómo Raymond Radiguet, informarle sobre cuando Theophile Gautier (40)

Las gabardinas se pueden dejar en el dormitorio. Una escultura de (quizá) Brancusi. En el fondo del dormitorio, perdida entre un maniquí vestido de húsar y una pila de cajas donde hay alambres y cartones (478)

(...hay un momento en que el clavo está casi derecho, pero cuando se lo martilla una vez más da media vuelta y pellizca violentamente los dedos que lo sujetan; es algo de una perversidad fulminante) martillándolos empecinadamente en una baldosa (pero cualquiera sabe que) empecinadamente en una baldosa (pero cualquiera) empecinadamente. (272)

...Para mí su tontería era el precio de ser tan vegetal, tan caracol, tan pegada a las cosas más misteriosas (606)

Traveller había dajado pasar la ocasión de decir lo que había que decir para que ese mismo día Oliveira se mandara mudar del barrio y de sus vidas, no solamente no había dicho nada sino que le había conseguido el empleo en el circo, prueba de que (341)

Después había llovido tanto, para qué darle vueltas al asunto (340)

Hay ciertas peculiaridades idiomáticas rioplatenses que son captadas por Cortázar a pesar de su alejamiento, con una intuitiva sensibilidad que asombra. El proceso de encumbramiento que últimamente ha experimentado el uso del voseo por las clases más cultas de Argentina hasta arribar a la lengua escrita en su nivel literario-expresivo, ha sido detectada por el narrador. En *Rayuela*, todos los personajes, de todos los ambientes, usan el pronombre: vos. En las conversaciones del Club, con su pretensión de alto nivel cultural como en la gente del barrio cercano al circo, se maneja con igual soltura.

Le dice Gregorovius a Oliveira:

es un tuteo completamente falso. Vos lo provocaste la otra noche (209)

Es decir: tutear significa tratarse de vos.

Y en una carta de la Maga:

A ti te gustaría, Rocamadour. A vos te gustaría, Horacio se pone furioso porque me gusta hablar de tú como Perico, pero en el Uruguay es distinto. (...) y serás un tonto si le tienes respeto. Si le tenés respeto, Rocamadour (221)

Se corrige inmediatamente al haber incurrido en ese involuntario tuteo. No creo necesario consignar más ejemplos del empleo del voseo en Cortázar, ya que se da en forma total, en todos sus personajes sin excepción.

Es manifiesta la tendencia a designar las cosas por los nombres de marcas, en un intento de concretización. Dice:

escribir era pasar una Lettera 22 sobre palabras invisibles pero presentes (501)
ejercitar en su temporal izquierdo la notoria eficacia de un Colt 32 (603)
Oliveira encendió un Gauloise... (422) ...aceptó la Birome... (351)
Dale Equanil, vieja (313) La hacía falta una Heftpistole, yo se lo dije (386)

Y muchos ejemplos más.

Es interesante destacar también cómo Cortázar lleva a un nivel de lengua coloquial culta, palabras de un origen vulgar, procedentes, muchas de ellas, del lunfardo.

He seleccionado algunos de los múltiples ejemplos que se podría citar.

...—Póngale que metamos la pata —dijo Oliveira— y que le armemos una confusión fenomenal (627). Vos dirás que la eligen porque la aman, yo creo que es al vesre. Vení, rajemos de una vez. Estoy más sucio que tu Emmanuèle, es una roña que empezó hace siglos, Persil lave plus blanc, haría falta un detergente padre, muchachita, una jabonada cósmica (531)

No somos Buda, che, aquí no hay árboles donde sentarse en la postura del loto. Viene un cana y te hace la boleta. (340) ...vamos piano, piano, a qué es eso de la búsqueda... (561) —Carpeteá— dijo Traveller (583) Cualquier cosa te sirve para que te des bombo (607) A Horacio vos no le importás un pito (334) Ponélo del lado de la ventanilla en el bondi... (263)

Indudablemente mucho podría profundizarse en el estudio de la lengua de Cortázar. A partir de su duda ante las posibilidades del lenguaje,

pasando a través del gílgico, los capítulos de Ceferino Piriz, los juegos-balanza, y los del cementerio y de todos los aportes que ha hecho en su intento de plasmación de un lenguaje, si no nacional, por lo menos con características propias que lo destacan entre otros. Si lo ha logrado o no, lo dirán sus futuros trabajos y la influencia que de ellos derive.

La Argentina de Cortázar

Se postula en Cortázar un intento de caracterizar al hombre argentino. ¿Es éste su propósito? Al enfrentarnos por primera vez con *Rayuela* admitimos que no es un fin estético el que se propone. Lo que sí intenta es ahondar en la existencia del hombre, penetrar hasta donde sea posible, palpar lo auténtico, lo genuino y así llegar a rescatar lo más representativo. Porque como primera evidencia resalta una honda preocupación por llegar a construir algo positivo utilizando como método la destrucción. Su consigna es arrasar todo: la estructura novelística, el lenguaje, en última instancia, el hombre mismo. Para confirmar esto Cortázar realiza un intento de rescate a fin de que pueda quedar un saldo positivo de esta impugnación a todos los órdenes establecidos.

En esa efectiva enumeración de defectos, en la constante acumulación de fallas y en la certera señalación de una absoluta quiebra de valores, hay un evidente esfuerzo por salvar algo, quizá al hombre, quizá al país. Hay una aproximación intuitiva al dar con características propias del argentino, pero Oliveira -Morelli - Traveller, no alcanzan a satisfacer exhaustivamente los propósitos de Cortázar.

Se detiene en el análisis de la clase media argentina. De esa burguesía caduca que se parapeta tras un barniz de *una cultura de tres por cinco* creyendo así escudarse contra la realidad. Esta cultura los salvará, no serán ya absorbidos por el mundo circundante ni perturbados por los problemas acuciantes de ese nuevo mundo en fermentación.

Hurtar el cuerpo a la realidad nacional: esa es la cómoda actitud. La importancia social que esta burguesía decadente otorga a un título universitario, por el solo hecho de serlo, con absoluta prescindencia de una escala de valores: (*basta un título de agrimensor para que cualquiera se la piye en serio* (449)), nos está dando la pauta de la sola apariencia de las cosas. No hay más que frentes bonitos para esconder la construcción que se viene abajo.

Y al correr de esta investigación extrae: ...*esos bastante burgués y la conclusión: Tu resentimiento: una ambición mal curada.*

Y advierte luego el fracaso de la generación pasada y también de la presente, ya que el país se enfrenta dramáticamente con su destino y no parecen sacarlo de este vegetar ni jóvenes ni viejos; todas las teorías, todos los planes, todo se convierte en *un macaneo inconmensurable*

Pero algo se podía hacer por el país.

Estaba convencido de que a la Argentina había que agarrarla por el lado de la vergüenza, buscarle el rubor escondido por un siglo de usurpaciones de todo género como tan bien explicaban sus ensayistas, y para eso lo mejor era demostrarle de alguna manera que no se la podía tomar en serio como pretendía. (275)

Pero partiendo de esta situación, alguien tendría que asumir la responsabilidad de burlarse, de ser *bufón*, de hacerla enrojecer. Quizá consciente de su vergüenza encontraría al fin el camino. Este puede ser uno de los fines que se propone Cortázar. Mostrarla en todas sus caras. Dejarla al descubierto, en carne viva, reírsele en la cara, para que el impacto resulte efectivo. Pero tampoco él conoce con seguridad el rumbo. Quiere hacer algo, pero no sabe bien cómo. Se resume su actitud en las palabras de Oliveira, mientras trata de enderezar unos clavos:

Tengo la impresión de que en cuanto tenga clavos bien derechos voy a saber para qué los necesito (278)

Queda así el testimonio de Cortázar. Vivo. Inquietante. Sugeridor de experiencias porque: *leyendo el libro se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total* (533).

Pero queda también su amargo pesimismo. Su actitud, desconcertante, atrae porque sabemos que:

No tenía ninguna fe en que ocurriera lo que deseaba, y sabía que sin fe no ocurriría. Sabía que sin fe no ocurre nada de lo que debería ocurrir, y con fe casi siempre tampoco (611).

SENTIDO Y TRASCENDENCIA DE LA ESTRUCTURA DE RAYUELA

por ROSA BOLDORI

AL INTERNARSE en el mundo laberíntico y fascinante que es *Rayuela*, todo lector desprevenido se desconcierta fácilmente cuando encuentra, a manera de prólogo, un Tablero de dirección que le señala dos caminos posibles para recorrerla: ya sea en forma corrida, desde el capítulo 1 al 56, donde encontrará la palabra *fin* y podrá prescindir del resto, o bien alternando capítulos según un orden completamente irregular indicado por el tablero (caps. 73-1-2-116-3, etc.).

Muchos lectores y críticos señalan que esta disposición no es más que una complicación innecesaria, una manía irritante, una burla caprichosa del autor. El mismo dice en una *Morelliana* que ha edificado la obra

sobre la base de partes sueltas —conceptuando la obra como una partícula de la obra— y tratando al hombre como una fusión de partes de cuerpo y partes de alma, mientras que a la Humanidad entera la trato como a un mezclado de parte. Pero si alguien me hiciese tal objeción: que esta parcial concepción mía no es, en verdad, ninguna concepción, sino una mofa, chanza, fisga y engaño, y que yo, en vez de sujetarme a las severas reglas y cánones del Arte, estoy intentando burlarlas por medio de irresponsables chungas, zumbas y muecas, contestaría que sí, es cierto, que justamente tales son mis propósitos (pág. 614. Ed. Sudamericana. Bs. As. 1963).

Ahora bien, ¿sólo por broma se escribe una obra como *Rayuela*?
Y si es una broma, ¿qué sentido tiene? ¿Por qué y de qué se burla?

Me propongo demostrar que la estructura de la novela no es casual; que en la elección del modo de lectura toda la actitud vital del lector se pone de manifiesto; que la única forma válida de leer el libro, dada la intención que lleva implícita, es aquélla completa y salteada que propone el autor, aun cuando el orden de los capítulos llamados prescindibles es muchas veces arbitrario.

Veamos esquemáticamente cómo se distribuyen en tres cuerpos los 155 capítulos que componen la obra:

<i>Caps. 1 - 36</i>	<i>Caps. 37 - 56</i>	<i>Caps. 57 - 155</i>
DEL LADO DE ALLA	DEL LADO DE ACA	FIN DE OTROS LADOS
		(Capítulos prescindibles)

La primera parte se desarrolla en París; la segunda, en Buenos Aires. En estos 56 capítulos la sucesión de los acontecimientos es lógica; la perspectiva está dada desde el punto de vista de un espectador situado en la Argentina (*allá* es París; *acá*, Buenos Aires). Es decir, que las dos primeras partes permiten ubicar perfectamente a la novela dentro de coordenadas espacio-temporales y esquemas narrativos básicos (principio-medio-fin; condicionamientos causales, etc.). No ocurre lo mismo con la parte restante, *De otros lados*, cuyo ámbito es la resonancia interior, la mirada profunda, la cita borgeana, el recuerdo, el sueño, el comentario a los sucesos externos, la acción inconfesada, la reflexión sobre la propia obra, la pausa meditada. Sólo entretejiendo estos capítulos con los restantes la obra adquiere su verdadera dimensión, cobra sentido profundo, se acerca más a la complejidad a menudo caótica que constituye la vida humana.

Así como en el juego de la rayuela sólo a través de muchos avances y retrocesos, de saltos en un pie, o en los dos, se puede llegar al Cielo, para abarcar la totalidad de esta novela, para alcanzar su kibbutz (sin que esto implique encontrar una solución definitiva), el camino irá sorteando dificultades, dando saltos y tumbos, y no en línea recta. Las líneas dibujadas por su itinerario trazarán un complicado dibujo cuyo significado las trasciende, como aquella escritura del Dios sobre la piel del tigre, que contiene la cifra secreta del mundo, en el cuento de Borges.

La novela se desenvuelve en forma de espiral: dando sucesivas vueltas en torno a un eje o coordenada ascendente (o descendente): la trama que se desarrolla desde el capítulo 1 hasta el 56. Temas que se repiten, divagaciones, vueltas atrás, y al final un círculo que se cierra sobre sí mismo,

resultan de la búsqueda de identificación profunda entre forma y contenido, una de las aspiraciones fundamentales de la novelística contemporánea.

Notemos cómo dentro de la misma novela, su trayectoria en espiral se objetiva en un dibujo, en un sueño:

Le gustaría (a Morelli) dibujar ciertas ideas, pero es incapaz de hacerlo. Los diseños que aparecen al margen de sus notas, son pésimos. Repetición obsesiva de una espiral temblorosa... (pág. 425).

El sueño estaba compuesto como una torre formada por capas sin fin que se alzan y se perdieran en el infinito, o bajarán en círculos perdiéndose en las entrañas de la tierra. Cuando me arrastró en sus ondas la espiral comenzó, y esa espiral era un laberinto. No había ni techo ni fondo, ni paredes ni regreso. Pero había temas que se repetían con exactitud (cap. 110).

Como este sueño, *Rayuela* no tiene tampoco techo ni fondo. No comienza, realmente, porque el capítulo 73, que debe leerse primero, se inicia: *Sí, pero quién nos curará del fuego sordo...*, dando a entender con ese sí un contexto anterior que le da sentido y que se nos escamotea. No termina, porque al final nos remite a un eterno vaivén entre los capítulos 131 y 58: la espiral es eterna. Nos deja intencionadamente con la angustia que producen las cosas no acabadas, las respuestas no dadas, la materia caótica que escapa a nuestros esquemas racionales.

Paradójicamente, el movimiento en tirabuzón es a la vez un ascenso y un descenso, porque a medida que se desenvuelve va intentando destruir todos los prejuicios y actitudes inculcados por nuestra cultura. Esta novela *espeleológica* trata de devolvernos a la pureza y simplicidad iniciales, a un encuentro *ab ovo* (pero con un profundo escepticismo en cuanto a los resultados: más bien queriendo señalar un camino).

por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro-sea lo que sea. Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon (pág. 458).

Mi prosa se pudre, sintácticamente y avanza —con tanto trabajo— hacia la simplicidad (pág. 488).

Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una resta implacable (pág. 595).

Lo que Cortázar se propone en primer término es una tarea de *destrucción*. El ataque va dirigido contra tres puntos fundamentales, tres productos heredados por toda la cultura de Occidente: 1) su ética; 2) su racionalismo, la *manía clasificatoria*; 3) sus formas expresivas; aquí, el lenguaje.

En cuanto a la ética, con su utilitarismo y sus esquemas falseados, considera que no ha hecho hasta ahora sino alejar al hombre del conocimiento de sí mismo y de la realidad circundante:

...arrancarse de las huellas de la ética inmanente y trascendente, en busca de una desnudez que él llamaba axial y a veces *el umbral*. ¿Umbral de qué, a qué? Se deducía como una incitación a algo como darse vuelta al modo de un guante, de manera de recibir desolladamente un contacto con una realidad sin interposición de mitos, religiones, sistemas y reticulados (pág. 558).

La moral de occidente se les aparecía... como una proxeneta, insinuándoles una a una todas las ilusiones de treinta siglos inevitablemente heredados, asimilados y masticados. Era duro renunciar a creer que una flor puede ser hermosa para nada; era amargo aceptar que se puede bailar en la oscuridad (pág. 604).

La manía de las clasificaciones, la Razón instaurada como absoluto, son otras formas de distorsión de la realidad fuertemente ridiculizadas a través de las largas enumeraciones de Ceferino Piriz, esas simetrías interminables que quizá traducían una inquietud, la sospecha de que el orden clásico era como siempre un sacrificio de la verdad a la belleza (pág. 572).

Romper con las formas tradidas del lenguaje, producto fundamental de esa cultura e instrumento con que como escritor debe manejarse, es una de sus preocupaciones más acuciantes:

Morelli se daba el gusto de seguir fingiendo una literatura que en el fuero interno minaba, contraminaba y escarnecía. De golpe las palabras, toda una lengua, la superestructura de un estilo, una semántica, una psicología y una facticidad se precipitaban a espeluznantes harakiris... al final había siempre un hilo tendido más allá, saliéndose del volumen, apuntando a un tal vez, a un quién sabe, que dejaba en suspenso toda la visión petrificante de la obra (págs. 602-3).

La destrucción, que implica la denuncia de la corrosión de un mundo falso, apunta como vemos a una solución no dada, a un cielo no alcanzado, que es lo que enloquece al protagonista. Oliveira ha podido llegar con la piedrita solamente hasta la octava, quizá la novena casilla.

...al mismo tiempo que se presentía el nihilismo total de la obra, una intuición más demorada podía sospechar que no era ésa la intención de Morelli, que la auto-

destrucción virtual en cada fragmento del libro era como la búsqueda del metal noble en plena ganga (págs. 603-4).

Tal vez atisbando a otra cultura opuesta: al Oriente, la novela propone que podría hallarse la unidad rota, la clave perseguida por Horacio. Se mencionan repetidas veces términos propios del budismo Zen, los mandalas, los kibbutz; simbólicamente, el apodo de Manolo Traveler es Manú, nombre de uno de los libros sagrados de la India. Pero Oriente también es un fracaso; la novela no soluciona nada, la búsqueda queda abierta. *En Madrás o en Heidelberg, el fondo de la cuestión es el mismo: hay una especie de equivocación inefable al principio de los principios. Toda tentativa de explicarlo fracasa por una razón que cualquiera comprende, y es que para definir y entender habría que estar fuera de lo definido y lo entendible* (pág. 190).

En efecto, ¿cómo romper estructuras desde dentro de esas mismas estructuras? Para hacer literatura hay que destruir la literatura.

En alguna parte (Morelli) es bastante explícito: según él no se puede denunciar nada si se lo hace dentro del sistema a que pertenece lo denunciado. Escribir en contra del capitalismo con el bagaje mental y el vocabulario que se derivan del capitalismo, es perder el tiempo. Se lograrán resultados históricos como el marxismo y lo que te guste, pero el Yonder no es precisamente historia... Y por eso el escritor tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá, poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende mentar. No ya las palabras en sí, porque eso importa menos, sino la estructura total de una lengua, de un discurso (pág. 509).

Rayuela pretende destruir a golpes todo el edificio de la novela. Cada sacudimiento será como los azotes con que algunos maestros budistas tratan de despertar a sus alumnos.

cuanto más violenta fuera la contradicción interna, más eficacia podría dar a una, digamos, técnica al modo Zen. A cambio del bastonazo en la cabeza, una novela absolutamente antinovelesca, con el escándalo y el choque consiguiente, y quizá con una apertura para los más avisados. A esas partes del libro Morelli las llamaba *arquepitulos* y *capetipos*, adefesios verbales donde se adivinaba una mezcla no por nada joyciana (pág. 490).

De todas estas consideraciones se desprende que la estructura de *Rayuela* no es más que un aspecto de un proceso mucho más vasto: la des-

trucción total de la novela, de la literatura en general, del mundo que la condiciona.

Veamos cuáles son los elementos principales de la novela a que apunta este proceso:

- 1) la técnica
- 2) el estilo
- 3) el *mundo* de la novela (*) en sus tres facetas: A) Mundo expresado (hablante básico); B) Mundo representado (la trama-los personajes); C) Mundo apelado (el lector).

En cuanto a la técnica, se propone la sucesión no lineal de los capítulos, el desorden, el collage que dibuja una figura sin sentido, o con sentido trascendente, como la *guitarra de Picasso que fue de Apollinaire*, que intuye Persio en *Los Premios*, o la escritura del dios borgeana a que aludimos:

le revienta la novella rollo chino. El libro que se lee del principio al final como un niño bueno... cada vez le preocupa menos la ligazón de las partes, aquello de que una palabra trae la otra... Cuando leo a Morelli tengo la impresión de que busca una interacción menos mecánica, menos causal de los elementos que maneja; se siente que lo ya escrito condiciona apenas lo que está escribiendo... (pág. 505).

Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelistico (aunque no antinovelesco) (pág. 452).

Como el Ulises, la novela puede comenzar a leerse desde cualquier parte. Los capítulos son independientes; notemos que uno de ellos queda sin leer en el orden propuesto por el tablero: el 55. Este capítulo repite, con muy pequeñas variantes, trozos enteros de los capítulos 129 y 133. El autor parece haberse colocado aquí en una falsa situación de ingenuidad o error, para incitarnos a corregirlo. Como en el caso de este capítulo, hay otros también que al ser suprimidos no afectarían la comprensión total de Rayuela. Pero esto no debe hacernos caer en la trampa de creer que todos los capítulos llamados *prescindibles* (99 en total, 200 págs.) lo sean realmente. Por el contrario, es posible que sean éstos precisamente los más importantes.

La técnica ha asimilado elementos del nuevo montaje cinematográfico,

* Para referirme al *mundo* en la novela, aplico las sugerencias metodológicas y el léxico fundamental que se desprenden de la obra de F. Martínez Bonati: *La estructura de la obra literaria*.

que cada vez parece dislocarse más, buscando sólo sugerir, dejar margen a la participación activa del espectador.

En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados... dar coherencia a la serie de fotos para que pasaran a ser cine (como le hubiera gustado tan enormemente al lector que él llamaba el lector-hembra) significaba rellenar con literatura, presunciones, hipótesis e invenciones los hiatos entre una y otra foto (pág. 532).

Finalmente, como ya se dijo, la novela queda abierta; empieza y acaba fuera de sí misma, en la gran novela del devenir humano de la que es sólo apenas un recorte.

En lo que se refiere al estilo, elude los retoricismos (como no sea para satirizarlos), las descripciones, el abuso de figuras. Quiere ser directo, vivencial. No se deja seducir por la belleza, porque la considera una de las formas de alienación:

Morelli entiende que el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira, que acaba por suscitar al lector-hembra, al tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permitan sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo. En la Argentina... ese tipo de escamoteo nos ha tenido de lo más contentos y tranquilos durante un siglo (pág. 500).

Sin vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera, pero recordando el consejo gidiano, *ne jamais profiter de l'élan acquis*' (pág. 452).

El tono constante es el de una ironía amarga. Ironía que se manifiesta, por ejemplo, en los nombres: Horacio, el buscador angustiado e infatigable de una trascendencia; Traveller, el que nunca pudo viajar.

El uso constante del anticlimax y los contrastes tiende a destruir toda ilusión estética. En el momento culminante de la elucubración metafísica, la escatología. Toda una larga divagación acerca de una banalidad. Su propósito es intentar la *novela cómica*. Restar todo aspecto de seriedad a la literatura.

A pesar de que en *Rayuela* se descubre fácilmente al escritor que domina su oficio, se dejan deslizar de intento expresiones inacabadas, repeticiones innecesarias. En el cap. 56, por ejemplo, se repite siete veces, refiriéndose al loco N° 18, *entornó sus ojos verdes de una hermosura ma-*

ligna. Destaquemos que en este caso, además de la violación de intento a los cánones estéticos, el estilo, sumamente flexible, se adapta perfectamente al estado mental obsesivo, a la locura del protagonista.

En cuanto al estrato del hablante básico, observamos la misma intencionada incongruencia. El narrador se pone muchas veces en la posición del *ojo* omnisciente. Toma distancia, usa la tercera persona, parece ser un espectador que está solo, incomunicado en medio de todos esos personajes solitarios.

Otras veces se identifica con Horacio; usa entonces la primera persona, o también la tercera, pero ubicado dentro de su perspectiva.

¿Cuál es el mundo representado? La trayectoria angustiosa de un hombre desubicado, su infructuosa búsqueda de un punto de arraigo a través de dos sociedades igualmente corruptas. La trama pierde importancia: *La novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes* (pág. 543).

Pero el verdadero drama es impersonal, metafísico. Los personajes parecen perder importancia como individuos frente a él. La identidad de estas personas se confunde, por ejemplo, mediante el uso de los dobles: Talita no es quizá más que otra versión de la Maga; Traveler, de Horacio, *nada me extrañaría que vos y yo fuéramos el mismo, uno de cada lado*, dice este último.

Se rehuye expresamente la novela sentimental y psicológica.

El papel más importante incumbe al mundo apelado: *el lector*. Si el autor insistió tanto en la apelación a su público, es porque espera que éste sea tan importante como él mismo en la construcción de la novela; que quizá llegue más allá y encuentre la solución que el libro no logra darnos.

me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo (págs. 497-498).

El lector *carecerá de todo puente, de toda ligazón intermedia, de toda articulación causal. Las cosas en bruto: conductas, resultantes, catástrofes, irrisiones. Allí donde debería haber una despedida hay un dibujo en la pared; en vez de un grito, una caña de pescar; una muerte se resuelve en un trío para mandolinas. Y eso es despedida, grito y muerte, pero, quién está dispuesto a desplazarse, a desaforsarse, adscenitrarse, a descubrirse?* (pág. 497).

Por eso es tan difícil encontrar un lector activo, que se arriesgue con el autor en la tarea de destrucción y de búsqueda. Sólo con este lector po-

drá tener el escritor un verdadero diálogo. El resto lo constituyen los lectores-hembra, lectores-alondra, pasivos receptores de libros que los reflejan a sí mismos como en un espejo, sin problematizaciones angustiantes.

Uno y otro encuentran el estilo que buscan en *Rayuela*: *Escritura demótica para el lector-hembra (que por lo demás no pasará de las primeras páginas, rudamente perdido y escandalizado, maldiciendo lo que le costó el libro), con un vago reverso de escritura hierática* (pág. 452).

Morelli busca hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma (pág. 453). A este lector la novela cómica le da como una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (¿e ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el copadecimiento). Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agigantándose, quizá, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice. En cuanto al lector-hembra, se quedará con la fachada, y ya se sabe que las hay muy bonitas..... y que delante de ellas se pueden seguir representando satisfactoriamente las comedias y las tragedias del *honnête homme* (pág. 454).

Ahora bien, ¿en qué forma podría manifestarse la capacidad creativa del lector-cómplice?

Si tenemos en cuenta que en *Rayuela* hay fundamentalmente dos libros: uno predominantemente objetivo-representativo (capítulos 1-56) y otro en que la tónica primordial es subjetiva-expresiva, veremos que la probabilidad de invención del lector reside fundamentalmente en la interpretación que dé al segundo, o al salto de uno a otro. La relación entre los capítulos que se suceden en el movimiento de vaivén entre ambas partes de la obra no es arbitraria, pero tampoco es causal.

Veamos en algunos ejemplos cuál puede ser el nexo desencadenante del salto a otro capítulo:

1) *Una palabra*: en el cap. 26 la Maga y Gregorovius conversan, sentados sobre la alfombra. Ossip asocia *alfombra* con su niñez. Pasamos al capítulo 109, consistente en una morelliana cuya palabra clave es *tapiz*:

...Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total. Sin tener que inventar los puentes, o coser los diferentes pedazos del tapiz, que de golpe hubiera ciudad, hubiera tapiz, hubiera hombres y mujeres en la perspectiva absoluta de su devenir, y que Morelli, el autor, fuese el primer espectador maravillado de ese mundo que ingresaba en la coherencia (pág. 533).

2) *Un sueño*, provocado por el sentimiento de culpa del protagonista: Después del importante cap. 28, donde se relata la muerte de Rocamadour, se produce una larga interrupción, con 22 capítulos intermedios. Entre ellos, el 122, que nos presenta a Oliveira obsesionado por el sueño del pan. Esta pesadilla podría relacionarse con su sentimiento de culpa, debido a su actitud de rechazo hacia el niño, cuando éste vivía. Etienne, que será quien más tarde lo acuse, se lo dice: —*Pensaste en el chico, claro. Una asociación forzosa* (pág. 553).

3) *Una cita* que resume los conflictos internos del personaje: Entre los caps. 49 y 50, que presentan a Horacio en Buenos Aires, hay un salto al 118, que consiste solamente en una cita:

¿Cómo convencerá el asesinado a su asesino de que no ha de aparecérsele?

En estas breves palabras se condensa la situación angustiante que vivía Oliveira en esos días, debido también a un sentimiento de culpa: se sentía causante del probable suicidio de la Maga, cuya figura se le aparecía con frecuencia, en alucinaciones o bajo la presencia de Talita.

4) *Un episodio simbólico*, perteneciente al pasado. El ejemplo siguiente es notable por la simbología sexual que lleva implícita:

Al terminar el cap. 15, la Maga va a contar a Ossip, en detalle, cómo fue violada de chica por un negro. Pasamos en seguida al cap. 120: una escena cuyo personaje central es un niño: Ireneo (nombre que más adelante se sabrá es el del negro que violó a la Maga). Este chico se divierte haciendo que las hormigas devoren un gusano. Notemos cómo se refleja su crueldad:

Ireneo gozaba sobre todo de la perplejidad de las hormigas cuando no podían hacer entrar el gusano por la boca del hormiguero, el juego estaba en elegir un gusano más grueso que la entrada del hormiguero, las hormigas eran estúpidas y no entendían, tiraban de todos lados queriendo meter el gusano pero el gusano se retorcía furiosamente, debía ser horrible lo que sentía... (pág. 549)

De aquí saltamos al cap. 16: la Maga ha terminado de contar el episodio.

Notamos que los condicionamientos que llevan a la sucesión de los capítulos se dan dentro de la esfera del automatismo psíquico surrealista. Pero con una diferencia fundamental: el escritor surrealista posee la clave de sus asociaciones y las guarda para sí. La incomunicación con el lector es

total. En *Rayuela*, en cambio, hay por lo menos la esperanza de *un cierto diálogo con un cierto y remoto lector*. El autor da la impresión de retirarse; él no posee la clave, e invita al lector a compartir su búsqueda.

Las asociaciones podrán ser variadas al infinito, y estarán fundamentadas en gran parte en el plano de la subconsciencia del lector, como esos conjuntos de palabras, frases o manchas generadoras que algunos psicólogos presentan al examinado para que él diga qué le sugieren.

La respuesta estará condicionada por toda la vida y por la personalidad del lector. De aquí la amplitud del margen interpretativo: la novela serán tantas novelas como lectores tenga. En último término, se nos deja la posibilidad de elegir dos caminos: el no-compromiso (lector-hembra), o el compromiso que implica la liberación de nuestra potencialidad creadora (lector-cómplice).

NOTAS SOBRE LA LENGUA DE CORTAZAR

por NELLY DONNI DE MIRANDE

AL LEER LOS CUENTOS y sobre todo las dos novelas hasta ahora publicadas por Julio Cortázar impresiona de inmediato la naturalidad, riqueza y brillo en el manejo de la lengua. Los elementos que la componen, que van desde los tradicionalmente literarios a los de más puro cuño coloquial pasando por creaciones y normas propuestas por el autor, no se yuxtaponen desarmónicamente, como en parte sucede en Marechal y Sábato, sino que se funden en una unidad superior cuyo factor aglutinante el mismo Cortázar ha señalado en varias ocasiones: *Quiero decir que si bien no se trata de escribir como se habla en la Argentina, es necesario encontrar un lenguaje literario que llegue por fin a tener la misma espontaneidad, el mismo derecho que nuestro hermoso, inteligente, rico y hasta deslumbrante estilo oral. Pocos, creo, se van acercando a ese lenguaje paralelo, pero ya son bastantes como para creer que fatalmente desembocaremos un día en esa admirable libertad que tienen los escritores franceses o ingleses de escribir como quien respira y sin caer por eso en una parodia del lenguaje de la calle o de la casa*¹. Estas declaraciones no pueden ser más esclarecedoras. Lo que busca Cortázar es, precisamente, llegar a tener un estilo cuyo lenguaje no resulte híbrido ni esporádicamente teñido de color local al modo de gran parte de la corriente

¹ *Señales*, n° 132, citado en el artículo de MARIO BENEDETTI, *Julio Cortázar un narrador para lectores cómplices*, en *Tiempos Modernos* n° 2, Buenos Aires, abril de 1965, p. 19.

criollista, sino enraizado en una realidad concreta que le permita fluir con libertad y autenticidad. Al respecto afirma en una de sus obras, *Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de despejarse brutalmente de ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma. Fanáticos del verbo en estado puro, pitonisos frenéticos, aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical. No sospecharon bastante que la creación de todo un lenguaje, aunque termine traicionando su sentido, muestra irrefutablemente la estructura humana, sea la de un chino o la de un piel roja. Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad. Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona (y Morelli no es el único en gritarlo a todos los vientos) no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no re-animarlo*². Cortázar como Marechal, sabe perfectamente que el camino no es un nuevo idioma ficticio y pintoresco, un *neo idioma*, porque en el fondo hay una cuestión de decencia. *Pero a mí me parece que entre nosotros el estilo es también un problema ético, una cuestión de decencia...* ¿No deberíamos los argentinos (y esto no vale solamente para la literatura) retroceder primero, tocar lo más amargo, lo más repugnante, lo más obsceno, todo lo que una historia de espaldas al país nos escamoteó tanto tiempo a cambio de la ilusión de nuestra grandeza y nuestra cultura, y, así, después de haber tocado fondo, ganarnos el derecho de remontar hacia nosotros mismos, a ser de verdad lo que tenemos que ser?³

De este modo, con plena conciencia y sin prejuicios, Cortázar consigue plasmar un lenguaje conformado esencialmente según la modalidad idiomática nacional. Y, a pesar de todo lo que se ha discutido y dicho, su lengua no es pobre ni superficialmente pintoresca ni, y es tal vez lo más importante, deja de ser inteligible a nuestros hermanos hispánicos no obstante su sabor típicamente argentino, según temieron los oponentes al empleo literario de nuestras características de lengua.

Es en las dos novelas hasta ahora publicadas donde Cortázar, especialmente en *Rayuela*, despliega la mayor riqueza de matices lingüísticos. Sin embargo, una y otra tienen características diversas respecto de su es-

² *Rayuela*, Sudamericana, Buenos Aires, 1963, p. 503.

³ BENEDETTI, M., *art. cit.*, p. 16. También en la reseña crítica de Adán Buenosayres (*Realidad*, vol. V, n° 14, Buenos Aires, marzo-abril 1949), Cortázar expresaba conceptos análogos.

estructura y conformación lingüística y de la importancia de estratos dialogados y no dialogados ⁴.

Los premios (Sudamericana, Buenos Aires, 1960) tiene estratos no dialogados menos extensos que el de los diálogos entre los personajes, que es el más importante desde el punto de vista lingüístico.

En los primeros la narración en tercera persona (narrador-autor) es muy escasa ya que constantemente se pasa al estilo indirecto libre en sentido amplio, es decir, al discurso interior de las conciencias que se yuxtaponen a veces sin transición aparente. Hay una constante superposición de planos, mundos interiores y exteriores y la composición como el lenguaje comparten la estética de la disposición del material en varios substratos. En realidad el narrador-autor aparece casi exclusivamente en los pasajes en que introduce y apoya el diálogo. En estos casos la lengua es de tono familiar coloquial cuando la oportunidad lo permite: *dijo López, dándole un bajón sensible a su medio litro* ⁵.

El entrecruzamiento de planos posibilita la riqueza y variedad del lenguaje, pues los monólogos y los discursos directo e indirecto intercalados permiten usar expresivamente los distintos tipos y niveles de lengua: *Parecía muy de él llamarla en seguida por su nombre. Se veía que no era tímido con las mujeres. No, no había viajado, salvo una excursión por el Delta, pero eso, claro... ¿Y él sí había viajado? Sí, un poco, en su juventud (como si fuera viejo) A Europa y a Estados Unidos, congresos odontológicos y turismo. El franco diez centavos, imagínese* (*Los premios*, p. 24).

A veces el discurso indirecto remeda irónicamente la monotonía y los lugares comunes de cierto nivel coloquial popular: *El ruido de las metálicas del London, que Roberto y el resto del personal volvían a levantar, le llegó a López como un acorde final, un cierre de algo que definitivamente quedaba atrás. Medrano, a su lado, encendía otro cigarrillo y miraba las ilegibles pizarras de la Prensa. Entonces sonó una bocina y el autocar arrancó muy despacio. En el acongojado grupo del Pelusa se opinaba que las despedidas son siempre dolorosas porque unos se van pero otros se quedan, pero que mientras hubiera salud, a lo que se hacía observar que los viajes son siempre la misma cosa, la alegría de unos y la pena de*

⁴ Los cuentos, que merecen un estudio aparte, tienen caracteres diversos según temas y ambientes, pero en ellos igualmente Cortázar trata de lograr la mayor veracidad lingüística.

⁵ *Los premios*, p. 12.

los demás, porque están los que se van pero hay que pensar también en los que se quedan. El mundo está mal organizado, siempre es igual, para unos todo y para otros nada, (Id., p. 55).

Los popularismos y familiarismos se mezclan equilibradamente a los elementos cultos y la lengua de los monólogos interiores mantiene aproximadamente los rasgos de la empleada por cada personaje en el diálogo. De ahí que los recursos coloquiales abundan tanto en la sintaxis como en la morfología y el léxico. Por otra parte, muchos de estos recursos tienen al mismo tiempo la función de expresar el divagar de la conciencia. Así, la yuxtaposición, que enumera hechos sin conexión explícita: *Felipe escuchó perplejo. Un poco tarde, ya, para ponerse de acuerdo en cuestiones de apoliyo. Se aplicó atentamente a la tarea de comer un huevo duro, mirando de reojo hacia la mesa de la familia. Paula lo observaba entre dos nubes de humo. Ni mejor ni peor que los otros; parecía como si la edad los uniformara* (id. p. 115); la elipsis: *En cambio Costa, no sabía bien por qué* (id. p. 99); *Pero a la vez Paula la espléndida, la fiel y querida Paula, camarada de tantas noches exaltantes, de luchas políticas en la universidad, de amores y odios literarios* (id. p. 96).

También abundan los períodos en que las construcciones de tipo nominal aparecen junto a las verbales como realización de un estilo fragmentado que gusta de la frase invertebrada, del período inarticulado casi; *Claro que hay mujeres que no pueden con el genio. Y Costa en la puerta de la cabina, sonriendo. Tan simpáticos los dos. Tan distintos. Por ahí andaba la cosa, una pareja tan disímil* (id. p. 99). Las frases se interrumpen para recomenzar con otro ritmo y con otro tema: *Camarote número cuatro, del señor Atilio Presutti. ¿Subimos arriba a ver lo que pasa? El barco parecería que está parado, a lo mejor ya llegamos a Montevideo* (id., p. 106).

En lo que se refiere al léxico, los coloquialismos son muy frecuentes y su empleo no es nunca excesivo ni postizo (subte, la peinada, apoliyo, manga, pillados, chupamedias, tipo, coso, etc.). Los poco frecuentes extranjerismos son los de uso corriente en el habla cotidiana: chofer, barman, pullover, rouge, maître.

En esencia, el estrato no dialogado⁶, dividido en varios subestratos,

⁶ Llamamos *no dialogado*, en contraposición a los diálogos reales de los personajes entre sí, a lo que en la novela clásica es narrativo-descriptivo, pero que en las novelas de Cortázar, como parcialmente sucede también en Marechal y Sábato por ejemplo, tiene caracteres que lo alejan bastante de la narración-descripción neta, pues poca intervención tiene el narrador-autor.

está escrito en un lenguaje con gran aporte de elementos coloquiales como lo exigen el monólogo interior fiel a los rasgos lingüísticos de cada personaje y las formas dialécticas del pensamiento y los recuerdos (diálogos con interlocutores imaginarios o consigo mismo).

El estrato de los diálogos entre los personajes constituye un muestrario maravilloso de los diferentes niveles de lengua coloquial argentina. Estos niveles pueden diferenciarse según la cultura lingüística, y entonces los personajes se caracterizan desde extremos intelectualistas (Paula y Raúl) hasta los populares y vulgares (el Pelusa, la Nelly, doña Rosita y doña Pepa); respecto de las diversas generaciones y extracción social, como sucede entre López y Medrano frente al Dr. Restelli. Las diferencias de sexo son también muy claras en el lenguaje de Claudia y de Medrano, por ejemplo o de la Beba y Felipe. Este último es el representante de la generación adolescente y Jorge de los niños, mientras que Lucio y Nora se caracterizan por un lenguaje de nivel cultural medio-bajo.

En todos estos personajes y en otros ocasionales o de menor importancia, el manejo de las particularidades coloquiales es, según ya señalamos, brillante y con ello Cortázar consigue mostrar *nuestro hermoso estilo oral*, de acuerdo con sus propias palabras, ya no a través de elementos dispersos sino integrados y enraizados en la realidad argentina.

Los intelectuales netos, como Paula y Raúl, no dan la sensación de artificio, según sucede en los personajes centrales de Adán Buenosayres tal vez deliberadamente; la pirotecnia verbal que los caracteriza no es afectada sino espontánea y ágil, con la agilidad de quienes saben utilizar adecuadamente todos los niveles y tonos del lenguaje según interlocutor y circunstancia y huyen de lo pedante y lo cursi. En la morfología y la sintaxis el lenguaje de los dos personajes es de la misma índole, anulada la diferencia de sexos por el grado de intelectualización alcanzado, y naturalmente aparecen el voseo, las formas verbales perifrásticas del futuro, el uso de *nomás* como intensificativo, del perfecto simple, de *la* como especie de neutro femenino popular, junto a giros acentuadamente cultos⁷.

—No, pero sos más sensata hablando de literatura que de sentimientos, cosa bastante frecuente en las mujeres. Ya sé, me vas a decir que eso prueba que no las conozco. Ahorráte el comentario.

—Je ne te le fais pas dire, mon petit. Pero a lo mejor tenés razón. Dame un trago de esa porquería.

⁷ Estos rasgos corresponden a lo que sucede en la realidad del país hasta en sus capas más cultas.

—Mañana vas a tener la lengua cubierta de sarro (*Los premios* p. 243). Llámame Paula, nomás (id. p. 71).

—Vamos, no fue nada —dijo Raúl—. A cualquiera le puede pasar.

—Mejor que el que fumaste anoche, espero —dijo Raúl...—.

—¿Por qué fuiste solo? Entendé, no es que no puedas ir adonde te dé la gana. Pero me sospecho que allá abajo no es muy seguro (id. p. 276).

—Como lotería, hay que reconocer que se las trae (id. p. 39).

En el vocabulario también se funden elementos heterogéneos: cultismos (anamórfica, hoplitas, follones, fosforescentes, iconoclastas, aleatorio y muchos más), fragmentos en lenguas extranjeras (inglés y francés), extranjerismos (chalets, bisutería, barman, maître, etc.), popularismos (bodrio, corno, lío, burra, armar, levantar, programa, jorobar, etc.) y unos pocos neologismos como *afichado*.

En el otro extremo de nivel de lengua, el Pelusa⁸ emplea un habla auténticamente popular y vulgar, característica no de las orillas de Buenos Aires, como sucede en *Hombre de la esquina rosada* de Borges, sino del pueblo argentino de baja cultura, influenciado por el lunfardo a través del tango especialmente, por el italiano, el francés y los vulgarismos de extracción hispánica.

En la conversación del Pelusa aparecen todos los rasgos populares mencionados a propósito del habla de Paula y Raúl y otros muchos más, ya decididamente vulgares algunos: reiteración de términos al final de la frase, *Tengo un ragú, tengo* (*Los premios*, p. 108); italianismos de construcción, *y cuando va a empezar a hablar le agarra un ataque de tos, se echa así para atrás y se cae propio al patio* (id. pp. 36-37); el uso de la neutro (femenino): *Mi vieja no se quiere poner esas cosas, ella es a la antigua, cuantimás que el viejo en una de esas la empieza a las patadas* (p. 109); pronombres enclíticos con sufijo de plural propio del verbo: *Digamén qué categoría de crucero es éste* (p. 107) errores en el empleo de vocablos y de pronombres: *Tenés razón, pibe* —dijo el Pelusa—, *si te estrenás demasiado después te duele todo el cuerpo. ¿Querés que los tomemo una cerveza?* (p. 308), *¿Lo qué?* (p. 107); empleo del potencial en oraciones condicionales: *ya podrías ser mi esposa si no sería por tu papá* (p. 108); *Si estaría aquí el Rusito, verías lo que son las pruebas, verías* (p. 308); abundante uso de la expresión intensiva *y todo*: *Y yo que creía que estábamos en Montevideo y que a lo mejor se podía bajar y todo* (p. 106); *Tendríamos el camaro-te para los dos y todo* (p. 108).

⁸ La anteposición del artículo al nombre o apodo es ya caracterizador de este nivel de lengua, y Cortázar se sitúa así de inmediato en la perspectiva adecuada a la índole de estos personajes.

Los caracteres señalados y otros muchos de la misma naturaleza demuestran la habilidad, el seguro instinto lingüístico y, sobre todo, el extraordinario poder de observación que J. Cortázar pone en juego en sus obras. En el empleo de la lengua coloquial, componente importantísimo de ese estilo auténtico a que aspira, jamás cae en la deformación ni en la exageración, que han sido pecados capitales de tantos escritores argentinos. También en el léxico del Pelusa ocurre lo mismo. Se mantiene en el grado difícil de lo auténtico, de lo que realmente es habitual en el nivel lingüístico a que pertenece el personaje y donde se unen expresiones familiares de uso más o menos general en el país (barra, completo, pibe, fenómeno, masitas, lío, armar, plato, raviolada, etc.) y, lo popular y vulgar (bondi, manyar, ragú, chamuyar, refalar, atenti, plantar, escomúnica, purrete, afanar, mangos, etc.).

Felipe Trejo, representante del nivel generacional del adolescente de las grandes ciudades argentinas, maneja un lenguaje atiborrado de términos vulgares y lunfardos aunque la estructura gramatical responde mejor a los ideales escolares de corrección, excepción hecha de ciertas construcciones generalizadas contra los esfuerzos de los gramáticos tradicionalistas⁹. Así, el vocabulario repite frecuentemente vocablos como: mina, puntos, resaca, milonga, cotorro, bacán, amueblada, coso, etc.

Un personaje cuya lengua es realmente contagiosa en su frescura e ingenuidad es la de Jorge, quien transmite términos de propia invención o uso (glúcido, lípido, pródigo) a los otros personajes y aún al mismo narrador-autor, según se observa en las últimas páginas de la obra. Sus dichos tienen la gracia infantil propia de su edad y es uno de los personajes mejor logrados de la obra.

Si se tiene en cuenta que, de acuerdo con lo dicho anteriormente, la lengua de los monólogos interiores conserva la índole de cada personaje según se manifiesta en el diálogo, no puede menos que afirmarse que *Los premios* muestra extraordinaria espontaneidad y variedad lingüísticas y que los elementos orales coloquiales tienen primordial importancia en ello y se unen a los recursos de acuñación tradicionalmente literaria coherentemente y sin violencia.

⁹ Entre ellas figuran muchos giros preposicionales. En realidad, el uso de las preposiciones en la Argentina daría tema para un profundo estudio, ya que en este caso se entrecruzan influencias francesas, italianas e inglesas con vulgarismos hispánicos. En la literatura aparecen muchos de estos giros.

El acierto idiomático de *Los premios* se repite y presenta aún mayor riqueza, en *Rayuela* (Sudamericana, Buenos Aires, 1963). Aquí lo más importante no es, como en la anterior novela de Cortázar, el estrato del diálogo de los personajes sino el no dialogado. *Rayuela* es esencialmente una novela monológica y la técnica del monólogo interior, *stream of consciousness*, hace imprecisos los límites entre uno y otro estrato. El lenguaje, por esa razón, tiene mayor libertad que nunca y desde su primera página impresiona por la variedad y el empleo expresivo de todos los niveles lingüísticos. Precisamente la expresividad, rasgo común de gran parte de la literatura (si dejamos de lado la oratoria escrita y el ensayo en su mayor parte), es una de las dimensiones esenciales de la obra. Como sucede en la narrativa en general, pero en intensidad suma, hay aquí, junto a las formas denominativas del sistema de signos de la lengua, abundancia de elementos que tienen por finalidad enriquecer e intensificar la manifestación del hablante y el efecto de éste sobre el oyente¹⁰. Justamente por boca de Morelli, quien de cierto modo expresa las ideas literarias de Cortázar, se alude varias veces a la voluntad *apelativa* del autor: *Intentar en cambio un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos*¹¹. El lector cómplice, descartado el lector-hembra, al terminar de leer la obra no queda indemne: *Por lo que me toca, me pregunto si conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo*¹².

La finalidad apelativa, a cuyo servicio funcionan diversos recursos lingüísticos también, es en Cortázar sutil y actúa en profundidad, distinta parcialmente de la de Marechal que es siempre más directa y explícita.

Como ocurre en *Los premios*, en esta novela la composición y el lenguaje, tal vez en mayor medida, tiene en común la disposición del material en varios planos. Si *Rayuela* es, entre otras cosas, la expresión del desorden mismo de la vida, de la confusión de ideas morales, de la característica invertebrada y fugaz de la realidad del hombre, de la ausencia de separación entre sueño y realidad, análogamente el movimiento de las pala-

¹⁰ Recuérdese que el hablante básico ficticio es el narrador, el cual puede o no coincidir con el carácter del autor. En *Rayuela*, según lo sabemos por Morelli, uno y otro se identifican.

¹¹ *Rayuela*, p. 452.

¹² Id., p. 497-498.

bras y frases escapa a la concatenación razonada (y razonable); los períodos evocan el pensamiento informulado, realización primera de la conciencia. Son notaciones diversas sobre muchos planos y la yuxtaposición de conciencias, que crea una novela descentrada²³, hace que el texto devenga inarticulado ya que la palabra es, en esencia, un equivalente verbal de la imagen. Por eso hay en *Rayuela* a primera vista falta de unidad en el estilo, que varía según los pasajes, de que se trate (notas morellianas, notas dispersas y sin integración aparente, monólogos de personajes, narración en primera o en tercera persona), pero la unidad debe buscarse en un orden superior más allá del plano meramente lingüístico, así como temáticamente la unidad se vislumbra a través del desorden.

Al servicio de este estilo que es el reflejo fiel de lo que el autor quiere comunicar a su lector-cómplice, se introducen infinidad de recursos expresivos, algunos de ellos comunes con la lengua coloquial. Y así, el pasado se mezcla con el presente, abundan las palabras y aún los párrafos en lenguas extranjeras, se inventa un lenguaje artificial (el glígllico), las frases se cortan a veces para recomenzar siguiendo otra construcción y otra referencia objetiva: *Sí, querida, claro. Y vos estarás cuidando a tu hijo, llorando de a ratos, y aquí ya es otro día y un sol amarillo que no calienta* (RAYUELA, p. 114), *Una mosca azul, preciosa, volando al sol, golpeándose alguna vez contra un vidrio, zas, le sangra la nariz, una tragedia. Dos minutos después, tan contenta, comprándose una figurita en una papelería* (id., p. 225); con muchísima frecuencia se utiliza la elipsis, que manifiesta la incongruencia del pensamiento: *Y al final te convencías de que todo había estado muy bien, y que Pabst y que Fritz Lang* (id., p. 19), *vamos a ver, ¿qué era lo que trataba de?* (id. p. 139), *no podía ser que en un abrazo, a menos que sí, a menos que tuviera que ser así* (p. 519); las interrogaciones y exclamaciones siguen el estado anhelante del narrador o de los distintos personajes. Los paréntesis, abundantes, ponen de manifiesto cuánto puede decir un hombre que con distintos y fértiles puntos de vista y con intensa sensibilidad no agota jamás la vida: *porque en ella lo sabía, lo comprendía muy bien* (id., p. 45), *y ella salió de la librería (recién ahora me doy cuenta de que era como) una metáfora, ella sabiendo nada menos que de una librería* (id. p. 486).

El lenguaje está voluntariamente al servicio, según señalamos, de la concepción misma de la obra. Y así lo dice Cortázar: *Provocar, asumir un*

²³ En *Rayuela* realmente el centro está en todas partes y en ninguna.

texto desaliñado, desnudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco) . . . Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar aquí también la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie (RAYUELA, p. 452). Consecuentemente, el escritor tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá . . . No se trata de sustituir la sintaxis por la escritura automática o cualquier otro truco al uso. Lo que él quiere es transgredir el hecho literario total, el libro, si querés (id., p. 509). Este incendio del lenguaje, que no quiere seguir las recetas del surrealismo, apunta a un más allá: De golpe las palabras, toda una lengua, la superestructura de un estilo, una semántica, una psicología y una facticidad se precipitaban a impresionantes harakiris. ¡Banzai! Hasta nueva orden, o sin garantía alguna: al final había siempre un hilo tendido más all, saliéndose del volumen, apuntando a un tal vez, a un a lo mejor, a un quién sabe, que dejaba en suspenso toda visión petrificante de la obra (id., p. 602-603).

Junto a este rasgo esencial del estilo y el lenguaje de *Rayuela*, de resultas del cual los miembros sintácticos describen casi onomatopéicamente los movimientos anímicos confusos y deshilvanados, hay otra constante de importancia. La búsqueda de un lenguaje literario auténtico, libre, paralelo al oral. Lenguaje que, paradójicamente, debiera ser lo menos literario posible: *En suma lo que me repele en emprendió el descenso es el uso decorativo de un verbo y un sustantivo que no empleamos nunca en el habla corriente; en suma, me repele el lenguaje literario (en mi obra, se entiende). ¿Por qué? (id., p. 538). Y todas sus razones son más éticas que estéticas, conforme lo quiere explicar a lo largo del capítulo 112.*

En este lenguaje que desea escapar a todas las recetas literarias, a la pedantería falsa, a todo intento de rehuir la auténtica realidad argentina, naturalmente tienen importante parte los elementos coloquiales familiares y del nivel popular. Ellos contribuyen, por otro lado, a otorgar expresividad a la lengua. Es el caso del polisíndeto: *una madeja de calles y árboles y nombres y meses (RAYUELA, p. 26), Pobres murciélagos de novelas y cines y flores disecadas (p. 46); la reiteración: Oliveira mirando a la Maga que miraba a Gregorovius que miraba el aire (p. 75), la desolación entre bambalinas al ver la sala vacía y tener que salir lo mismo, medalla de oro y tener que salir lo mismo (pp. 129-130). Los diminutivos y aumentativos*

(cafecito, barriguita, trocito de papel, una rayita rosada, igualito, cabezota, manotazo) y las onomatopeyas (plop, zas, plaf, glugú, sh sh) intensifican el tono afectivo y familiar.

Respecto del léxico es notable la abundancia de expresiones y vocablos populares: tomada de pelo, que me defiendo bastante, no corre, a tiro, ahí nomás, rajar, bacán, fiaca, sosegate, linyera, reventar, matear, pian-tados, tipo, etc. La vertiente coloquial informal a que aludimos se funde sin solución de continuidad con elementos de origen culto y erudito (autarquía, ataraxia, lustral, ambulatorio, sincretismo, didascalias, etc.), extranjerismos y períodos en lenguas extranjeras (cineclubs, lieder, cowboy, snob, fulltime, collage, interviú, élite, pickup y otros), latinismos (verba, res, ergo, dixit, carpe diem, cogito, veritas, imago mundi). Los neologismos, y también el lenguaje coprológico, nunca son rebuscados ni excesivos y en general siguen los modos de composición y derivación comunes en español: paravisiones, pasamontañas, burladuanas, unirrostros, manchista, recipien-tario, defectividad, corrimiento, etc.¹⁴.

En los relatos en primera persona así como en las formas dialécticas de los pensamientos y recuerdos, Cortázar, adecuándose a la realidad idiomática argentina, emplea el voseo y el *che*: *y aquella tarde cayó un chapparrón y vos quisiste abrir orgullosa tu paraguas cuando entrábamos en el parque* (p. 16), *¿Por qué estás llorando? ¿Quién llora, che?* (p. 92), *Pero a lo mejor le arruino la isla desierta, me convierto en la huella del pie en la arena, Che, qué delicado te estás poniendo* (p. 125). Sólo en la carta de la Maga a Rocamadour y en alguna que otra forma verbal del subjuntivo (ames, transformes, grites) aparece el tuteo, justificado por la nacionalidad uruguaya de la Maga que explica esa característica gramatical, más frecuente en su país.

Ya en el estrato del diálogo entre los personajes debe destacarse el hecho de que los rasgos idiomáticos argentinos son empleados aún en el caso de que aquéllos sean extranjeros (Gregorovius, Etienne, Ronald, Babs), excepto por Perico Romero, cuyas características idiomáticas son

¹⁴ En esta pirotecnica verbal, Cortázar usa también el juego de palabras a modo de iluminación (ten piedad de los afofados, los afrontilados, los agalbanados y los afofados que se afufan), las grafías caprichosas (empleo de la h inicial o de la k) la grafía semifonética de César Bruto, etc. En cuanto a las metáforas y las imágenes, también al servicio del estilo que hemos señalado, merecen un estudio aparte, pues rebasan los límites de este trabajo.

españolas¹⁵. Tal vez Cortázar, como lo apunta M. Benedetti ve el mundo desde su condición argentina y oye según habla él mismo¹⁶.

En la parte que el autor llama *Del lado de allá*, los personajes eminentemente intelectuales repiten los modos lingüísticos de Paula y Raúl en *Los premios*. Sus conversaciones acerca de filosofía, literatura, arte, ciencia, no se realizan en una lengua artificiosa sino hecha fresca y natural por medio de términos y giros familiares y populares argentinos: voseo, uso del *che*, perífrasis verbales de futuro, sistema pronominal simplificado, etc.

Horacio Oliveira, el protagonista, comparte tales caracteres: *Che, ¿Gregorovius va a venir a la discada?* (RAYUELA, p. 52), *todo va como la mona para el que no tiene guita* (id., p. 527), *vas a ver que la termina* (p. 177), *al lado mío* (p. 103), *Acabala con las sales* (p. 173), *una vuelta por ahí nomás* (p. 110).

La Maga, de menor nivel cultural, usa un lenguaje más familiar siempre. El *voseo* le es más bien impuesto por sus interlocutores, según ella misma lo dice: *Vos no podrías... Vos pensás demasiado antes de hacer nada* (p. 34), *esa plaza tan triste con las parrilladas, seguro que por la tarde hubo algún asesinato y los canillitas están voceando el diario en las recovas* (p. 76).

Los personajes del *lado de acá*, Traveler, Talita, Gekrepten y algunos ocasionales, son eminentemente porteños en su modo de hablar y, además del *vos*, el *che* y otros rasgos gramaticales de la lengua conversacional, emplean los términos propios de su condición: *Dire*, *salú*, *canyengue*, *la crema*, *secante*, *corso a contramano*, *carpetear*, etc.

De acuerdo con todo lo dicho al referirnos a las dos novelas de Cortázar debe admitirse que éste está en el buen camino en lo que se refiere a la plasmación de un verdadero lenguaje nacional de jerarquía literaria, con intención estética y no como mero reflejo esporádico o pintoresco de la realidad circundante. Esa lengua, que no es exactamente la coloquial porque no puede serlo por su misma índole, pero que acepta y utiliza naturalmente todos los elementos de nuestra lengua hablada, es el feliz resultado de una indagación a fondo de lo esencial y auténtico de nuestro

¹⁵ Los rasgos coloquiales argentinos en boca de personajes no argentinos son en *Rayuela* empleados por primera vez. En los cuentos, en cambio, no sucede esto en igual medida ya que se emplea el tuteo, por ejemplo, al estilo español (El perseguidor es uno de ellos).

¹⁶ *Art. cit.*, p. 19.

ser nacional, sin miedo a una posible sanción normativa, sin falso pudor ni complejos de inferioridad. Por eso su lenguaje tiene los matices más variados y la mayor complejidad y riqueza, a pesar de lo que algunos críticos, como J. C. Ghiano, han sostenido peregrinamente al afirmar que al idioma de Cortázar le faltan los matices que había mostrado Marechal en *Adán Buenosayres*, más complejo y auténtico en su opinión¹⁷. Nosotros creemos lo contrario e intentamos haber demostrado en este estudio de la novelística de Cortázar que éste, lejos de empobrecer a acanallar su lenguaje literario al emplear nuestra modalidad idiomática, la está llevando al plano literario internacional por obra y gracia de su talento y su sinceridad.

¹⁷ En *Rayuela, una ambición antinovelística*, LA NACIÓN, 20-X-63, 4ª Sección, p. 5.

CORTAZAR EN EL TESTIMONIO

a) EL HOMBRE

Miren bien la fotografía: ha sido tomada hace una semana. Este adolescente de cara lampiña tiene 48 años. Inevitablemente, uno piensa en Dorian Gray. Lo que escribió Alexandre Kalda en el semanario francés *Arts*, durante el verano de 1962, podría repetirse tal cual ahora: porque Julio Cortázar sigue pareciendo la misma criatura tímida, no demasiado hábil para dominar un cuerpo prematuramente estirado, de dos metros o casi, ni para apaciguar la pasión que se le escapa por la voz mientras habla, tropezando con sus erres arrastradas y guturales. PRIMERA PLANA, Buenos Aires, año 1964, N° 103.

Julio Cortázar ha cumplido ya los cincuenta años, pero nadie lo diría. No me refiero sólo a su aspecto (aunque es cierto que aparenta físicamente mucho menos), sino sobre todo a su actitud. M. Vargas Llosa. EXPRESO.

el 26 de agosto pasado entró silenciosamente en los 50 años, alarmando a los vecinos con sus soplidos en una trompeta de jazz. PRIMERA PLANA.

b) LA CASA DE CORTAZAR

Hasta la casa se les parece: por fuera es como Cortázar, un gigantesco menhir con inscripciones difíciles de leer; mira hacia la Place du Génér-

ral Beuret, pero desentonando: no hay un solo resquicio de ese óvalo verde que se parezca al zaguán estrecho y oscuro atravesado por Aurora y Julio unas cuatro veces cada día, y donde uno esperaría oír invocaciones de alquimistas en vez del vocerío incesante de los verduleros y las comadres. Queda entre un café y una farmacia, y es eso, después de las diez de la noche, lo que la vuelve silenciosa.

Su puerta está al fondo de ese patio: detrás de ella hay una escalera de madera rojiza y hundida, por la que se llega hasta el dormitorio y el estudio; más arriba, un viejo granero ha sido transformado en biblioteca, pero sus paredes siguen siendo las de antes, encaladas y rugosas. *Es la morada de la Pureza*, dijo el fotógrafo Claude Anger cuando entró en ella por primera vez, y se demoró mirando la sobrecama blanca, tejida al crochet.

o después, cuando descubrió que todo estaba en su sitio exacto, pulcramente, hasta la enorme viga pintada de negro que parte en dos la biblioteca.
PRIMERA PLANA.

Cortázar vive en el barrio 15 de París, en una casita angosta y alta como él atestada de libros, cuadros y curiosos objetos que ha fabricado él mismo o ha recogido por el mundo.

Frente a su escritorio, en una especie de pizarrón, prendidos con alfileres como mariposas, hay como una antología de lo insólito cotidiano (recortes de diarios, postales inverosímiles, avisos publicitarios, etc.), que siempre se renueva y *está al día*. Espíritu extraordinariamente alerta para todo lo que denuncia en el hombre una dimensión maravillosa, Cortázar es también un observador muy certero de esa realidad inmediata que se compone de gestos y palabras banales, de actos triviales sin misterio. En sus libros, esas dos caras de la vida se funden como en una moneda. Pero él no cree que la vida sea *divisible* (M. Vargas Llosa. EXPRESO, Lima).

c) EL PAIS

Cortázar se siente otro cuando vuelve a Buenos Aires: no ha emprendido más de cuatro peregrinaciones en estos últimos 12 años, y en todas ellas se ha sentido —no está muy seguro de la versión más justa— *como un fantasma entre los vivos, lo que es horrible, o como un vivo entre los fantasmas, lo que es todavía peor*.

Ni siquiera sabe muy bien por qué: desde que llegó a París, empezó a seguir un camino que lo alejaba forzosamente del de sus amigos argentinos; todo regreso tuvo para él esa calidad de pesadilla *en la que nos sentimos atraídos y rechazados al mismo tiempo, en la que quisiéramos alcanzar un rostro o un recuerdo y se nos resuelve en otra cosa, en una inevitable diferencia, en una distancia como de humo. ¿De qué hablar? ¿Qué decir? ¿Para qué?*, se pregunta, y enmudece. PRIMERA PLANA.

En el cuestionario hay preguntas que me parece muy lógico y estimulante que se le hagan a un escritor argentino, siempre que ese escritor no lleve ya trece años del otro lado del profundo mar azul. Aunque no creo haber perdido los valores y disvalores que hacen de todos nosotros lo que somos, mi acondicionamiento histórico de argentino se interrumpió en 1951.

Ergo: a la pregunta 5

(¿Se anima a darnos nombres que según su opinión gravitarán profundamente en la literatura argentina futura?), a la pregunta 10 *(¿Sabía Ud. que entre los jóvenes se leen profusamente sus cuentos y que los films producidos a base de ellos no les hacen ni fu ni fa?)*, y a la pregunta 11 *(Usted luchó contra el peronismo, como muchos de los intelectuales argentinos: ¿Sabe Ud. que hoy en nombre del antiperonismo se regresa solícitamente a aquellos tiempos, con sólo un ligero cambio de colores?)*, respondo con un gesto poco recomendado en las clases de conducta social y que consiste en proyectar hacia arriba y al mismo tiempo las dos clavículas. TIEMPOS MODERNOS.

d) PARIS Y BUENOS AIRES

no es en Buenos Aires donde nació: a su propia madre le ha oído contar que fue en Bruselas, Bélgica, un 26 de agosto a las tres de la tarde.

Tuvo que esperar cuatro años para su primera entrada en la patria: de aquellos días le han quedado unas erres guturales de las que jamás pudo desprenderse, una misteriosa vocación por la cultura francesa.

Ha recorrido París hasta gastarla, parándose por las tardes junto al Sena, para saber con certidumbre de qué color son sus aguas viscosas, o

sentándose en las barandas del puente Alexandre III, entre los barrocos caballos con alas de bronce que se yerguen junto a las riberas, para mirar el abatimiento o la felicidad de los paseantes que rondan el Petit Palais.
PRIMERA PLANA.

Todavía se acuerda de la última vez que advirtió su inexistencia en Buenos Aires.

Prefiero caminar solo por los barrios de Buenos Aires donde nadie me conoce, detenerme en los barcitos para tomar un café, y oír hablar a la gente, recomponer mi idioma, respirarlo de nuevo. PRIMERA PLANA.

vivir en Francia en la actitud del proscrito nostálgico, cuando no ha habido ninguna proscripción y cuando las nostalgias son exclusivamente personales, equivaldría a haber echado en saco roto el consejo inmortal de César Bruto:

*Si a París vas en octubre
No dejes de ver el Louvre.*

Imposible cumplir tan poética admonición sin que inevitablemente el Museo Nacional de Bellas Artes se nos vaya adelgazando en la memoria. Y así consecutivamente. TIEMPOS MODERNOS.

Hace tres semanas, sentado a una mesa del café de Flore, en París, el crítico Jean-Louis Bory describió a Buenos Aires con la precisión de quien está mirando una fotografía: recompuso los vericuetos españoles de la Avenida de Mayo, los garajes de la calle Chacabuco, las casitas soñolientas de Floresta. No conocía esos parajes sino a través de los cuentos de Julio Cortázar, y de algún modo confundía la imagen del escritor con la imagen de la Argentina, como si fuesen un solo personaje mitológico. Sin quererlo, aquel comentario de Bory desmentía una vieja impugnación a Cortázar: la que le enrostra su condición de fugitivo, su desapego de la realidad porteña. Pero de esa impugnación *je m'en fous éperdument*, se ríe Cortázar; no le hace *ni fu ni fa*. PRIMERA PLANA.

—Ud. vive hace varios años en París y yo pienso que esta ciudad ha ejercido siempre una atracción muy grande en los escritores sudamericanos por razones muy distintas. ¿Qué significa París para usted?

—Durante muchos años París garantizó para mí la libertad que sólo da ese anonimato que tanto desespera a quienes se creen importantes en su país. Sigo creyendo que no ser nadie en una ciudad que lo es todo vale mucho más que la fórmula contraria. EXPRESO, Lima.

e) CORTAZAR Y LOS OTROS ESCRITORES

Basta media hora de conversación con él para percatarse de hasta qué punto es generoso, capaz de amar el talento de los otros con más empeño del que pone para conocer el suyo: *lee los torrentes de libros que le llegan desde Buenos Aires*, los puebla con anotaciones de su letra menuda y clara, habla sobre ellos como si los estuviera descubriendo. PRIMERA PLANA.

Mire, si yo tuviera una idea pasablemente clara de la actualidad literaria argentina, ¿por qué no habría de animarme a imaginar su futuro? Si usted desentierra revistas de los años cuarenta, como *Cabalgata*, *Sur* y *Realidad*, verá que cuando yo era un argentino histórico no tenía ningún inconveniente en animarme. Tanto me animaba que fui, creo, el único antiperonista que publicó un elogio entusiasta de *Adán Buenosayres*, elogio que me valió entonces que me rajaran a (palabra censurada) por teléfono. Pero pretender hoy *dar nombres*, como usted me lo pide, es abrirle la puerta al error y a la injusticia o, en el mejor de los casos, acertar un palpito. TIEMPOS MODERNOS.

... Pero estoy seguro que sería distinto si el joven sudamericano le llevara a Cortázar un manuscrito y le pidiera una opinión. Entonces, leería ese texto con la misma escrupulosa atención que si se tratara de un inédito de Shakespeare y luego llamaría al joven y le diría, según los casos, que se dedique a *algo más útil*..., o que corrija parcial o totalmente su manuscrito, o que lo deje tal cual. Y en este último caso, Cortázar haría lo imposible porque el joven sudamericano encuentre un editor. Nada tiene de raro, pues, que tantos jóvenes acudan a él cuando quieren un juicio absolutamente honesto sobre lo que escriben. M. Vargas Llosa, EXPRESO, Lima.

f) EL EXAMEN

eran los primeros tiempos de las revueltas peronistas, y Cortázar se sentía lleno de furia contra aquel movimiento que él intuía dictatorial, lleno de inquinas. Así, un día que las aguas se agitaron demasiado y una tempestad de 70 alumnos se parapetó tras las verjas de la Facultad, para resistir a Perón, él y otros 4 profesores *los acompañamos en la patriada*. Salió de aquel encierro a los cinco días entre marañas de gases lacrimógenos. Esa derrota coincidió, o casi, con el estallido del 17 de octubre. Entonces *antes de que me echasen, renuncié*.

ya París estaba creciéndole dentro como un virus, y Cortázar empezó a prepararse para ir a su encuentro. La Argentina lo volvía entonces irritable, neurasténico, una tortuga harta de sentir lo que estaba pasando afuera; a esta altura, puede suponerse que no se marchó de Buenos Aires por la misma predestinación oscura que lo había hecho nacer en Bruselas, sino más bien porque le era imposible seguir tolerando el peronismo, la vida gregaria en la que estaba sumergido. PRIMERA PLANA.

compuso su novela *El examen*, donde describía a un Buenos Aires en pleno proceso de descomposición.

La muerte de la ciudad tiene allí casi los síntomas de la muerte humana y, de hecho, el penúltimo capítulo fue una exacta premonición del entierro de Evita, dos años antes de que ocurriera: en la librería del Ateneo, inmensos hongos empiezan a surgir entre los libros; afuera, las calles se destruyen y la gente adora inesperados ídolos; toda la población, hacia el final, transformada en una Corte de los Milagros, camina en peregrinación hasta la Plaza de Mayo para adorar un objeto minúsculo que reposa dentro de una cajita y que es un hueso apenas, antes de que el río crezca avasalladoramente y se lleve a la ciudad por delante.

A Cortázar todavía le satisfacen algunos fragmentos de aquella novela.

La oportunidad de fugarse llegó en noviembre de 1951: Cortázar ganó una beca de literatura del gobierno francés, y pudo por fin embarcarse hacia París. La experiencia debía durar un año, pero él ya estaba resuelto a que jamás se terminase.

por aquellos días, *Buenos Aires no me colmaba, y la invención pura era mi única salida*. PRIMERA PLANA.

g) AUTORES PREFERIDOS

—¿Qué autores, qué libros tiene usted más presentes actualmente? O, si no, ¿qué poeta, qué cuentista y qué novelista ha releído más veces?

—Sus preguntas no son intercambiables aunque lo parezcan, y por eso las contesto por separado. A la primera: los autores más presentes para mí son siempre los francotiradores, los marginales, los alienados de la literatura; todos los *hobles travailleurs*, para usar la expresión de Rimbaud. Imposible hacer una lista; cito al azar a Jarry, a José Lezama Lima, a Roussel. En cambio, cuando usted me pregunta por el poeta, el cuentista y el novelista a quienes he releído más veces, se refiere en mi caso a aquellos cuya relectura significa un placer más que un riesgo, una conciliación más que una aventura. Sin vacilar le doy tres nombres: el poeta Keats, el cuentista Borges, el novelista Dickens. EXPRESO.

pasar por alto las preguntas restantes (...¿*Por qué quiero tanto a Keats?*), que demandarían explicaciones prolijas. T. MODERNOS.

y me salí de madre para dictar un seminario sobre Keats, el poeta que más amé desde siempre. PRIMERA PLANA.

h) LA PUBLICIDAD

Cortázar vive resistiéndose a la idea de tener amigos influyentes. se niega tenazmente a los reportajes, no conoce a sus críticos ni a sus editores parisienses, conversa sólo con sus amigos y ha roto la vieja costumbre de ir a los cócteles donde se lanzan los nuevos libros. PRIMERA PLANA.

Los argentinos, acostumbrados a que la fama literaria sea una pura consecuencia de las buenas amistades, no entienden qué ha hecho Cortázar para carecer de enemigos, cómo consiguió que el semanario *L'Ex-*

press, de París, lo llame *mâitre conteur* y pueble cinco de sus columnas con alabanzas sobre su obra. PRIMERA PLANA.

...Y él es siempre cordial y hospitalario con todo el mundo, siempre que el visitante no le pida una entrevista o lo invite a un Congreso. En ese caso es siempre cordial pero accede rara vez a contestar un cuestionario y no hay quien lo haya arrastrado todavía a un Congreso. EXPRESO. Lima.

i) MODUS VIVENDI

...irse a una casita que ha comprado en Provenza, trabajar de cuatro a seis meses en la UNESCO, ganando lo justo para sobrevivir sin aprietos y poder escribir sus ficciones en el tiempo que le resta. O no escribir, sino sentirse simplemente dueño de sí y de la vida que ha elegido. PRIMERA PLANA.

M. B.

BIBLIOGRAFIA DE CORTAZAR

por MIREYA BOTTONE

1. *Presencia*, Buenos Aires, 1938 - Con el seudónimo de Julio Denis.
2. *Apenas, apartando*. (En *Verbum*, Buenos Aires. N° 90, 1948).
3. *Notas sobre la novela contemporánea*. (En *Realidad*, Buenos Aires, año III, vol. 3. marzo-abril 1948, págs. 240 a 246).
4. *Graham Greene: The heart of the matter* (En *Realidad*, Buenos Aires, año III, vol. 5. enero-febrero 1949, págs. 107 a 112).
5. *Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres* (En *Realidad*, Buenos Aires, año III, vol. 5, marzo-abril 1949, págs. 232 a 238).
6. *Un cadáver viviente* (En *Realidad*, Buenos Aires, año III, vol. 5, mayo a junio de 1949, págs. 349 y 350).
7. *Irracionalismo y eficacia* (En *Realidad*, Buenos Aires, año III, vol. 6, setiembre-diciembre de 1949, págs. 250 a 259).
8. *Baudelaire: Historia de un alma. François Perché*. (En *Sur*, Buenos Aires, Nro. 176, págs. 70 a 74).
9. *Los Reyes*, Gulab y Aldabahor, Buenos Aires, 1949.
10. *Victoria Ocampo: Soledad sonora* (En *Sur*, Buenos Aires, Nro. 192-193-194, octubre y diciembre de 1950, págs. 284 a 297).
11. *Bestiario* (cuentos). Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1951. 2a. edición en prensa.
12. *Final del Juego* (cuentos). *Los Presentes* - México, 2a. edición aumentada, Sudamericana, Buenos Aires, 1964.
13. *Las armas secretas* (cuentos). Sudamericana, Buenos Aires, 1959. 2ª edición: Sudamericana, 1964.
14. *Los Premios* (novela). Sudamericana, Buenos Aires, 1960. 2ª edición: Sudamericana, 1965. Traducciones: Einaudi, Italia; Fayard, Francia; Pantheon Books, U.S.A.; Souvenir Press, Inglaterra; Luchterhand, Alemania.

15. *Historia de cronopios y famas*. Editorial Minotauro, Buenos Aires, 1962, 2ª edición: 1965. En traducción: Luchterhand, Alemania.
16. *Algunos aspectos del cuento* (En *Casa de las Américas*, año II, Nros. 15-16, noviembre de 1962, febrero de 1963. La Habana, págs. 3 a 14).
17. *Rayuela* (novela). Sudamericana, Buenos Aires, 1963. 2ª edición: 1965. En traducción: Gallimard, Francia; Einaudi, Italia; Pantheon Books, U.S.A.; Luchterhand, Alemania.
18. Una selección de *Las armas secretas*, *Bestiario* y *Final del Juego*, fue traducida y publicada por Rizzoli (italiano) y Gallimard (francés). El mismo volumen está en proceso de traducción en la casa Luchterhand, Alemania. Einaudi, de Italia, prepara una edición de todos los cuentos.
19. *Fragmento de una carta*, en el que Cortázar habla de nuestro lenguaje literario (En *Señales*, Buenos Aires, N° 132, pág. 76).
20. *El cuento en la revolución*. (En *El escarabajo de oro*, Buenos Aires, año IV, N° 21, diciembre de 1963, págs. 13, 16, 17, 18 y 19).
21. *Rayuela: Un capítulo* (Publicado en *Casa de las Américas*, La Habana, año IV, N° 26, octubre-noviembre de 1964).
22. *Reunión* (cuento). (En *El escarabajo de oro*, Buenos Aires, año VI, Nros. 26-27, febrero de 1965).
23. *Descripción de un combate* (relato). (En *Eco Contemporáneo*, Buenos Aires, N°s. 6-7, 1963).
24. *A los cronopios de la Acción Poética*. Primer encuentro de poetas. Mensajes (En *Arte y Rebelión*, The Angel Press, Buenos Aires, 1965).
25. *Carta a J. Carnevale* (En *Cero*, Buenos Aires, Nros. 3-4, mayo de 1965, pág. 37).

BIBLIOGRAFIA SOBRE CORTAZAR

por MIREYA BOTTONE

1. Devoto, Daniel: *Julio Cortázar: Los reyes* (en *Realidad*, Bs. As., año III, setiembre-diciembre 1949, vol. VI).
2. Anderson Imbert, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo 2, págs. 318-320, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México - Bs. As., 1956.
3. Barrenechea, Ana María y Speratti Piñero, Emma Susana: *La literatura fantástica argentina*, Imprenta universitaria, México, 1957. Págs. 73-94.
4. Rama, Angel: *Julio Cortázar: una novela distinta en el Plata* (en *Marcha*, Montevideo, 17-3-1961).
5. Pagés Larraya, Antonio: *Los premios* (en *Ficción*, Bs. As., N° 33-34, setiembre-diciembre 1961, págs. 165-169).
6. Vittori, José Luis: *La voluntad de realismo*. Colmegna, Sta. Fe, 1963. Págs. 17-18.
7. Durand, José: *Los cuentos del gigante* (en *Américas*, abril de 1963).
8. Schneider, Luis Mario: *Entrevista a Julio Cortázar*, (en *Revista de la Universidad de México*. México, mayo de 1963).
9. *Le Monde*, Paris, 3 Août, 1963.
10. *L'Express*. Paris, 29 Août, 1963.
11. *Arts*, Paris. N° 922; Juillet-Août 1963.
12. Miguel, Andre: *Julio Cortázar: Les Armes Secrètes* (En *La Nouvelle Française*, 1er. November 1963. N° 131. Págs. 916 y 917).
- 12'. Miguel, André: *Julio Cortázar: Les Armes Secrètes* (En *La Nouvelle Revue Française*, 1er. November 1963. N° 131. Págs. 916 y 917).
13. Murena, H. A.: *Rayuela, de Julio Cortázar* (en *Cuadernos*, Bs. As. N° 79, diciembre de 1963, págs. 85-86).
14. Liberman, Arnoldo: *Rayuela, por Julio Cortázar* (en *Comentario*. Bs. As., N° 38. 1964. 1ª entrega. Págs. 95 y 96).
15. *Les Lettres françaises*, 20-26 Février, 1964.
16. Lagmanovich, David: *Rayuela, novela que no lo es pero no importa* (en *La Gaceta*, Tucumán, 29 de marzo de 1964).
17. Barrenechea, Ana María: *Rayuela, una búsqueda a partir de cero* (en *Sur*, Bs. As., N° 288, mayo y junio de 1964, págs. 69-73).
18. Micha, René: *Le Je et l'Autre chez Julio Cortázar* (en *La Nouvelle Revue Française*, Paris, 1er. Août 1964. 12e. Année. N° 140. Págs. 314-322).

19. Carnevale, Jorge: *Cortázar o el verdadero rostro* (en *Cero*, Bs. As. N° 1, setiembre de 1964, pág. 29).
20. Martínez, Tomás Eloy: *La Argentina que despierta lejos* (en *Primera plana*, Bs. As. N° 103, año II, 27 de octubre de 1964, págs. 36-40).
21. Varela, Blanca: *Uno o muchos libros* (en *Revista Peruana de Cultura*, Lima, N° 3, octubre de 1964, págs. 130-134).
22. Arrufat, Antón: *Las armas secretas de Julio Cortázar* (en *Casa de Las Américas*, año IV, N° 26, octubre-noviembre de 1964, La Habana).
23. Serra, Edelweis: *Comentario a Julio Cortázar a propósito de Final del juego* (en *Señales*, Bs. As., N° 147, IV trimestre 1964, págs. 1 a 4).
24. Graciarena, Edmundo: *Primera Plana: La revista y sus armas secretas* (en *Hoy en la cultura*, Bs. As., N° 17. Noviembre-diciembre 1964, pág. 12).
25. Lancelotti, Mario A.: *Julio Cortázar: Final del juego* (en *Sur*. N° 291, noviembre y diciembre de 1964, págs. 87-89).
26. *La Capital*, Rosario 13 de diciembre de 1964: Impugnación, sin firma, al artículo de E. Graciarena.
27. Llopis, Rogelio: *Prologando a Cortázar* (en *Pueblo y Cultura*, La Habana, N° 30, diciembre de 1964, págs. 58-59).
28. *Síntesis*. Publicación del Instituto Argentino de Relaciones Culturales. Número dedicado a una selección de trabajos de todos los libros publicados por Julio Cortázar, que incluye un relato inédito y cinco poemas. La presentación estuvo a cargo de Mario Luis Palacios y una serie de dibujos de Torres Agüero acompañan a los textos de Cortázar.
29. Durán, Manuel: *Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y famas* (en *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXI - enero-junio 1965, N° 59, págs. 33 a 46).
30. Heker, Liliana: *Concursos ¿o literatura?* (en *El escarabajo de oro*, Buenos Aires, año VI, N° 26-27 febrero de 1965, pág. 22).
31. Vargas Llosa, Mario: *Cuestionario: Julio Cortázar* (en *Expreso*, Lima, 7 de Febrero de 1965).
32. Rodríguez Monegal, Emir: *La nueva novela de Latinoamérica. La pluma busca otros horizontes*. (En *Life*, 15 de marzo de 1965, vol. 25, N° 6, pág. 57 y 59).
33. *New York Times*, 21 de marzo de 1965.
34. *The New York Review*, 25 de marzo de 1965.
35. Benedetti, Mario: *Julio Cortázar, un escritor para lectores cómplices*. (En *Los Tiempos Modernos*, Buenos Aires, N° 2, abril de 1965, págs. 16 a 19).
36. *Aerogramme con Julio Cortázar* (En *Los Tiempos Modernos*, Buenos Aires, N° 2, abril de 1965, pág. 27).
37. Fuentes, Carlos: *Artículo* (en *La Cultura en México - México*, N° 128).
38. Copouya, Emile: *The winners by Julio Cortázar* (En *Saturday Review*. March 27, 1965).
39. *Saturday Review*. 3 de abril de 1965: *S. R. Recommends Books*.
40. *Time Magazine*, 9 de abril de 1965: *The Winners, by Julio Cortázar*.
41. Novoa, Leopoldo: *Cortázar o cómo venir al Sena permaneciendo en el Plata* (en *Marcha*, Montevideo, 9 de julio de 1965, pág. 30).

SUMARIO DEL BOLETIN DE LITERATURAS HISPANICAS.
NUMEROS 1 al 5

BOLETIN N° 1 (año 1959)

Carta-Prólogo al lector.

Luis Arturo Castellanos: *El camino francés y las creaciones literarias del medioevo español.*

Oreste Frattoni: *Para la lectura de un Sueño de Quevedo.*

Aldo F. Oliva: *Trilce, de César Vallejo. Poema XXIII.*

Emilio Carilla: *Dos ediciones del Facundo.*

Adolfo Prieto: *Los dos mundos de Adán Buenosayres.*

COMENTARIOS BIBLIOGRAFICOS

Carlos Eduardo Saltzmann: *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón,* por Juan Larrea.

Ada Donato Carril: *La novela española contemporánea (1898-1927),* por Eugenio G. De Nora.

Noemí Ulla: *Historia de la literatura argentina,* por Rafael Alberto Arrieta y otros colaboradores. Tomo I.

Hebe Monges: *Historia de la literatura argentina,* tomo II.

Noemí Ulla: *Historia de la literatura argentina,* tomo III.

Hebe Monges: *Historia de la literatura argentina,* tomo IV.

BOLETIN N° 2 (año 1960)

Noé Jitrik: *Cambaceres: Adentro y afuera.*

Emilio Carilla: *Juan María Gutiérrez y Jorge Ticknor.*

Luis Arturo Castellanos: *El pasado, en una estampa de Miró.*

COMENTARIOS BIBLIOGRAFICOS

- Graciela García Montaña: *Jaryas andalusies*, por Rodolfo Borello.
Marta Scrimaglio: *Federico García Lorca. El hombre. La obra*, por Jean Louis Schonberg.
Clotilde Gaña: *Historia de la literatura americana en lengua española*, por Robert Bazin.
Norma B. Desinano: *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo*, por Noé Jitrik.
Laura Milano: *Benito Lynch*, por Roberto Salama.
Noemí Ulla y Lucrecia Castagnino: *Historia de la literatura argentina*, tomo V, por Augusto Raúl Cortázar y Luis Franco.

BOLETIN N° 3 (año 1961)

- Rodolfo A. Borello: *Notas al Libro de Buen Amor*.
Adolfo Prieto: *Consideraciones sobre El hombre que está solo y espera*.

NOTAS

- Marta Scrimaglio: *Dos novelas de Goyanarte*.
Adolfo Prieto: *Una curiosa Revista de orientación futurista*.

COMENTARIOS BIBLIOGRAFICOS

- Noé Jitrik: *La novela rural de Benito Lynch*, por Julio Caillet-Bois.
Norma Desinano: *Origen de lo erótico en la poesía americana*, por Rosa Franco.
Romeo Medina: *Problemas de la novela*, por Juan Goytisolo.

BOLETIN N° 4 (año 1962)

- Galo René Pérez: *Bosquejo de la literatura ecuatoriana actual*.
Marta Scrimaglio: *Larreta. Modernismo y barroco*,
Gladys Susana Onega: *Larreta. Esteticismo y prosaísmo*.
Graciela G. Montaña de Gardella: *El milagro XIV de Don Gonzalo de Berceo, La imagen respetada*.

NOTAS

- Fmilio Carilla: *Pedro Henríquez Ureña en sus cartas*.
Manuel Lamana: *Poesía española de nuestro tiempo*.

COMENTARIOS BIBLIOGRAFICOS

- Marta Scrimaglio: *Los martinfierristas*, por E. González Lanuza.
Emma R. Vaccaro: *Mansilla*, por H. Guglielmini.
Victor Bouilly: *Sobre antigua poesía española*, por Leo Spitzer.

BOLETIN N° 5 (año 1963)

- Adolfo Prieto: *La fantasía y lo fantástico en Roberto Arlt*.
Carlos Rafael Giordano: *Temas y direcciones fundamentales de la promoción poética del 40*.
Emilio Carilla: *La república de los canallas. Un libelo (Sarmiento, José Hernández y Manuel Bilbao)*.
Oreste Frattoni: *Idilio y realidad en Sierra Morena (Quijote I, 25)*.

NOTAS

- Iris Josefina Ludmer: *Ernesto Sábato y un testimonio del fracaso*.

COMENTARIOS BIBLIOGRAFICOS

- Emma Vaccaro: *Eduardo Mallea*, por Carlos F. Grieben.
Rosa Boldori: *La originalidad artística de la Celestina*, por María Rosa Lida de Malkiel.

BOLETIN DE
LITERATURAS HISPANICAS

Se terminó de imprimir
el día 30 de agosto
de 1966
en los talleres gráficos
de la
Universidad Nacional del
Litoral
calle 9 de Julio 2866
Santa Fe / Argentina.

IMPRESA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL
Santa Fe § Argentina