

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“LA TEMPORALIDAD EN 62/MODELO PARA ARMAR”

TESIS

Que para obtener el título de

LICENCIADO EN FILOSOFÍA

Presenta

ANDRÉS TÉLLEZ PARRA

Asesor: Dr. Carlos Oliva Mendoza

México, D.F. septiembre 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción	3
1. La temporalidad en el relato. Características del tiempo en la narración	8
Las aporías del tiempo y la tensión entre <i>distentio animi</i> e <i>intentio</i>	8
La “solución” de las aporías: la construcción de la trama.....	11
Tiempo diegético y tiempo del discurso.....	16
2. La temporalidad en <i>62/modelo para armar</i>	22
Mi padro o el comodín bajo la manga.....	60
3. La circularidad en el relato o <i>62/modelo para armar</i>: una novela autófaga	66
El mito del Eterno Retorno en <i>62/Modelo para armar</i>	71
Conclusiones	81
Bibliografía	88

Introducción

El siglo XX ha llegado a ser conocido, entre otras muchas cosas, por ser el siglo de las vanguardias artísticas, que se propusieron sistemáticamente hacer una crítica del arte decimonónico y de la sociedad burguesa desde distintas perspectivas. Uno de los grandes “personajes” del siglo pasado fue definitivamente el tiempo en muchos de sus aspectos: la *durée* bergsoniana, la temporalidad como condición ontológica del ser-ahí, según Martin Heidegger; pero también el tiempo psicológico con los aportes de Sigmund Freud.

En el caso de la literatura esto se vería reflejado, entre otras formas, en experimentaciones formales y la invención de nuevas técnicas narrativas. Los dos ejemplos paradigmáticos son el monólogo interior y el flujo de conciencia, técnicas que Virginia Woolf y James Joyce aprovecharían al máximo y, consecuentemente, popularizarían.¹ Tanto el monólogo interior como el flujo de conciencia tendrían como una de sus finalidades “imitar” la vida “interior” de los personajes, centrándose en la “vida mental” de los mismos. Por primera vez en la historia de la literatura, ese gran voyeur, el lector, tendría acceso incluso hasta a las “asociaciones libres” o revuelto mundo interior de los personajes, como durante el célebre monólogo de Molly Bloom.

No obstante –y siempre en el ámbito de la literatura– hubo otras experimentaciones que involucraban el tiempo de una manera diferente. Una de ellas –y que es el objeto de este estudio– fue llevado a cabo por el escritor argentino Julio Cortázar, en una novela prácticamente olvidada por la crítica: *62/Modelo para armar*. Advierte Cortázar desde la primera página del libro:

El subtítulo “Modelo para armar” podría llevar a creer que las diferentes partes del relato, separadas por blancos, se proponen como piezas permutables. Si algunas lo son, el armado a que se alude es de otra naturaleza, sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos *buscan liberar de toda fijeza causal*, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una

¹ “La técnica empleada [en el *Ulysses* de Joyce] es el “monólogo interior”, que, aunque inventado por E. Dujardin, Joyce lo hace propio, llevándolo hasta las últimas consecuencias, exhaustivamente, y estableciendo un magisterio, un punto de partida de que arranca gran parte de lo más destacado de la literatura posterior.

”Joyce trata, fundamentalmente, de captar la vida psíquica, de dar una versión lo más exacta posible del cambiante, incesante, incontrolable y, con frecuencia, absurdo fluir de la conciencia, de la vida interior, puesta en actividad por infinitos estímulos en el devenir de los más vulgares actos de cada día.” Ricardo Fernández de la Reguera, “Estudio introductorio” a James Joyce, *Ulysses*, Barcelona, Editorial Planeta y Plaza & Janés, colección “Maestros Ingleses”, 1964, p. 198.

combinatoria es más insistente e imperiosa. La opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer.²

Esta advertencia será refrendada desde las primeras páginas de la novela como tal (pues la cita anterior es una especie de nota o prólogo del propio autor) ya que, como veremos, el problema o la duda con la que inicia el relato tiene que ver con el orden, con el acomodo causal y temporal de una serie de eventos que le ocurren a Juan, el personaje, durante una nochebuena en el famoso restaurante Polidor. Es preciso mencionar que esta novela fue producto de las reflexiones que Cortázar, en la voz de Morelli, vertiera a lo largo del texto que lo consagrara como un autor de “culto” durante varias generaciones: *Rayuela*. Es allí donde Cortázar esbozaría una especie de apuntes no sólo del proyecto de una novela futura, sino también, de una narrativa. *62/Modelo para armar* recibe su nombre de las líneas en donde una de las vertientes de esta visión de la literatura futura se desarrolló con mayor detenimiento: las que corresponden al capítulo 62 de *Rayuela*. Citemos un fragmento:

«Psicología, palabra con aire de vieja. Un sueco trabaja una teoría química del pensamiento. Química electromagnetismos, flujos secretos de la materia viva, todo vuelve a evocar extrañamente la noción de *mana*; así al margen de las conductas sociales, podría sospecharse una interacción de otra naturaleza, un billar que algunos individuos suscitan o padecen, una drama sin Edipos, sin Rastignacs, sin Fedras, drama *impersonal* en la medida en que la conciencia y las pasiones de los personajes no se ven comprometidas más que a posteriori. Como si los niveles subliminales fueran los que atan y desatan el ovillo del grupo comprometido en el drama. O para darle gusto al sueco: como si ciertos individuos incidieran sin proponérselo en la química profunda de los demás y viceversa, de modo que se operaran las más curiosas e inquietantes reacciones en cadena, fisiones y transmutaciones.

[...]

»Si escribiera ese libro, las conductas standard (incluso las más insólitas, su categoría de lujo) serían inexplicables con el instrumental psicológico al uso. Los actores parecerían insanos y totalmente idiotas. No que se mostraran incapaces de los *challenge and response* corrientes: amor, celos, piedad y así sucesivamente, sino que en ellos algo que el homo sapiens guardado en lo subliminal se abriría penosamente un camino como si un tercer ojo parpadeara penosamente debajo del hueso frontal. Todo sería como una inquietud, un desasosiego, un desarraigo continuo, un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada, y esos fantoches se destrozarían o amarían o se reconocerían sin sospechar demasiado que la vida trata de cambiar la clave en y a través

² Julio Cortázar, *62/Modelo para armar*, Barcelona, Bruguera, 1981, p. 5. El subrayado es nuestro.

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.³

Desde luego, estas reflexiones teóricas sobre la novela no tienen su origen exclusivamente en *Rayuela*. Cortázar, antes de ser conocido como novelista o cuentista, desarrolló de manera, digámoslo así, académica una serie de textos que publica a principios de la década de los cincuenta, es decir, más de diez años antes de la publicación de *Rayuela*.⁴ Uno de los grandes problemas que tendría la recepción de *62/Modelo para armar* por parte del público y de la crítica es la necesaria asociación con *Rayuela*. Y decimos necesaria porque el propio autor ya operaba el maridaje de ambas novelas en esa primera página: “agresión, regresión y progresión son también connaturales a las intenciones esbozadas un día en los párrafos finales del capítulo 62 de *Rayuela*, que explican el título de este libro y quizá se realizan en su curso.”⁵ Y decimos también problema porque muy probablemente esto imposibilitó una mejor comprensión de los logros y los límites de esta novela tan particular y ambiciosa. El propio Cortázar así lo declararía en una carta dirigida a una de sus críticas, Gabriela de Sola:

Y hablando de *62*, desde luego su estudio es lo menos consistente del libro, porque evidentemente a usted no le gustó demasiado en primer término, y debió trabajar de prisa en segundo término. No es que yo discrepe de su visión del libro, pero creo que explica más que una de sus capas, y hay más de una; por lo demás, lo que voy viendo en la llamada “crítica” (digamos reseñas en las revistas y diarios) me hace pensar que yo debo haber visto en el libro muchas más cosas de las que realmente hay, porque los críticos y los lectores están desconcertados y no salen de la superficie. Pienso que el subtítulo, al que la publicidad le ha dado excesiva importancia, perturba y confunde a la gente, llevándola (con el recuerdo de *Rayuela*) a imaginar un puzzle que es necesario montar a toda costa. Sí, claro, hay un montaje que cualquiera puede emprender, pero es un montaje extra-textual, *no se trata de que las partes cambien de lugar o de posición*, sino de un montaje interior y final, como una

³ Julio Cortázar, *Rayuela*. Edición Crítica, Julio Ortega, Saúl Yurkievich (coords.). México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Archivos, 1992, pp. 296-297.

⁴ Los más importantes serían “Teoría del túnel”, “La urna griega en la poesía de John Keats”, “Notas sobre la novela contemporánea” y “Situación de la novela”; el primero publicado en *Obra crítica/1*, Edición de Saúl Yurkievich, Madrid, Alfaguara, 1994; y los últimos en *Obra crítica/2*, Edición de Jaime Alazraki, Madrid, Alfaguara, 1994.

⁵ *62...*, p. 5. El subrayado es nuestro.

decantación posterior a la lectura, en la que el lector debe escoger lo que cuenta y lo que finalmente puede dar un sentido a tanta insensatez parcial.⁶

Sin embargo –y esto también hay que reconocerlo– para entonces –es decir, para la publicación de *62*– el nombre de Julio Cortázar estaba asociado definitivamente a *Rayuela*. En este sentido, esa primera página de “advertencia” o “explicativa” probablemente haya tenido resultados más bien opuestos, pues, al intentar acotar el significado del subtítulo (“Modelo *para armar*”) pretende desviar la atención de éste señalando una peculiaridad – que, como se verá, contrario a la declaración del propio autor, sí es absolutamente relevante–: las partes del relato separadas por espacios en blanco, de la cual, afirma que no todas son piezas permutables, sugiriendo que algunas sí podrían serlo.

Para alguien que se acerca por primera vez a esta novela, las confusiones no empiezan con el ya de por sí denso desarrollo de las primeras cincuenta páginas de la novela, sino también desde la propia introducción. Se puede plantear como hipótesis que este énfasis excesivo en el término “armar” o “armado” fue una de las razones de que se desviara la atención de lo que, como se intentará mostrar, es la mayor apuesta y que ha sido ignorada o en el mejor de los casos sencillamente la han dado por supuesta, quizás no tanto por los lectores, sino por la crítica, y es ese armado “*sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal...*”. En otras palabras, la tesis del presente texto es que *62/Modelo para armar* no es una novela sobre armados o mecanos; es una novela sobre el tiempo, o al menos donde el tiempo y su distinción entre pasado, presente y futuro está tematizada desde las primeras páginas, y que una de las grandes apuestas de esta novela fue la de romper no sólo la fijeza causal de los eventos, sino proponer otro tipo de temporalidad, esa sí implícita, a lo largo de toda la novela y que está reflejada incluso en la propia estructura de la misma. Sin embargo, aquí es donde tal vez la sombra de *Rayuela* impediría que se apreciaran los logros y las

⁶ Julio Cortázar, *Cartas 1969-1983*, p. 1333. El subrayado es nuestro.

limitaciones del osado experimento que representó *62/Modelo para armar* en la narrativa del propio autor y, muy probablemente, en el panorama de la narrativa hispanoamericana.⁷

Esta tentativa cortazariana pone en la mesa de discusión una problemática que compete tanto a filósofos como a los estudiosos de la literatura, y que puede resumirse en la siguiente pregunta: ¿se puede romper la experiencia paradójica del tiempo en la narración?⁸ Desde luego, no es nuestra intención responder a esta enorme pregunta teóricamente en este breve estudio. Nuestra intención es analizar esta problemática desde la perspectiva de esta novela en particular, pues uno de los grandes retos que el autor se propuso en ésta fue, precisamente, la de “liberar de toda fijeza causal” la narración, es decir, la ordenación de lo narrado en un antes y un después que fija de manera unívoca y secuencial el desarrollo de la trama y, por ende, representaría una trayectoria lineal del tiempo.

El presente texto intentará analizar y explicar puntualmente en qué consistieron las rupturas temporales en esta novela, *si* se lograron y *cómo* se lograron. De las muchas lecturas posibles y, dentro de éstas, de las muchas lecturas críticas posibles que de una obra se pueden hacer, nos centraremos de manera particular en la construcción de la temporalidad en el relato, primero analizando cómo se construye ésta desde la perspectiva teórica de la narratología según Luz Aurora Pimentel⁹ y la hermenéutica de Paul Ricoeur¹⁰; en segundo lugar, analizaremos cómo se dio esta tentativa, cómo se construye esta temporalidad en el caso específico de *62/Modelo para armar*.

⁷ Solamente encontramos otra obra quizá incluso más compleja en lo que se refiere al manejo de los tiempos verbales y al desarrollo de su propia temporalidad en la novela de Salvador Elizondo *Farabeuf*, publicada por primera vez en 1965 por la editorial Joaquín Mortiz.

⁸ Esta problemática se desarrollará en el siguiente apartado.

⁹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*. México, UNAM/ S. XXI, 2002.

¹⁰ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: S. XXI, 2004.

1. LA TEMPORALIDAD EN EL RELATO. CARACTERÍSTICAS DEL TIEMPO EN LA NARRACIÓN.

Las aporías del tiempo y la tensión entre *distentio animi e intentio*

En el presente estudio analizaremos el problema de la temporalidad en la narración, básicamente, desde las propuestas teóricas de dos autores: Paul Ricoeur y Luz Aurora Pimentel, de las cuales tan sólo resaltaremos algunos elementos que nos permitan explicar la temporalidad en 62.

En su libro *Tiempo y narración*, Ricoeur se enfrenta al problema de las aporías del tiempo tal como Agustín lo tratara en el libro XI de sus *Confesiones*. En éste, Agustín muestra una de las experiencias del tiempo más angustiantes, que es la imposibilidad de asirlo o de definirlo de manera satisfactoria.

¿Qué es, en efecto, el tiempo? ¿Quién sería capaz de explicarlo sencilla y brevemente? ¿Quién podría, para formularlo con palabras, aprehenderlo siquiera con el pensamiento? Y, no obstante, ¿qué evocamos al hablar, que nos resulte más familiar y más conocido que el tiempo? Y entendemos, por cierto, cuando de él hablamos y entendemos también cuando oímos a otro hablar de él.

¿Qué es, entonces, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; si quiero explicárselo a quien me lo pregunta no lo sé.¹

Ante un pasado que ya no es, un futuro que todavía no existe y un presente que en cuanto lo enunciamos ya ha dejado de existir, que se ha convertido en pasado, Agustín divide el tiempo en tres tipos de presente: el presente del pasado, el presente del presente y el presente del futuro. “Existe, en efecto, en el alma, en cierta manera, estos tres modos de tiempos y no los veo en otra parte; el presente del pasado, es la memoria; el presente del presente, es la visión; el presente del futuro, es la espera.”²

Para Agustín, la posible solución a las aporías del tiempo no depende de una forma de medida externa, exterior al sujeto que las *padece*; es decir, la medida del tiempo está dada en el espíritu:

¹ San Agustín., *Confesiones*. México, Porrúa. 1998, p. 193

² *Ibid.*, p. 197.

En ti espíritu, mío, es donde mido los tiempos. [...] La impresión de las cosas, al pasar, marcan en ti, permanece ahí cuando han pasado y ésta es la que mido mientras está presente, no las cosas que pasaron para producirla. Ésa es la que mido, cuando mido los tiempos. Por consiguiente, o eso son los tiempos o no mido los tiempos.³

Es por esta razón que, según el planteamiento agustiniano, no sería correcto decir “un largo pasado” o “un largo futuro”, sino una “larga memoria del pasado” y una “larga espera del futuro”. Para los fines de nuestra investigación querríamos ahondar en dos nociones que precisamente tensan estas aporías del tiempo en el espíritu, y que Ricoeur trabaja muy puntualmente: la *distentio animi* y la *intentio*.

En sus *Confesiones*, Agustín bellamente ejemplifica este tránsito del tiempo con la recitación de una canción:

De hecho sin que intervengan la voz ni la boca, recitamos mentalmente poemas, versos y toda clase de discursos; y proclamamos no importa qué medida de sus movimientos y los espacios de tiempo, con relaciones del uno al otro, no de otra suerte que si lo pronunciáramos en voz alta.

Supongamos que alguien haya querido emitir una voz un tanto prolongada y haya determinado, premeditadamente, cuál ha de ser su duración. Ese hombre, evidentemente, ha recorrido el espacio de tiempo en silencio y, confiándolo después a su memoria, ha comenzado a emitir esa voz que suena hasta llegar al término propuesto. O, mejor dicho, ha sonado ciertamente, y lo que queda, sonará, y así se va acabando, *mientras la intención presente hace pasar el futuro al pasado*, acrecentando el pasado con la disminución del futuro, hasta que con el agotamiento del futuro se haya convertido todo en pasado.⁴

Tenemos una tensión esencial entre el pasado, presente y futuro, que ya, en un primer momento, Agustín ha resuelto provisionalmente con su propuesta del triple presente. El problema que surge ahora es resolver cómo ocurre el tránsito temporal si, en efecto, éste se da en el espíritu. La clave está en la *intención presente o intentio*.

Pero nos engañamos respecto de la función de estas imágenes si olvidamos subrayar que recitar es un acto que procede de la espera dirigida hacia el poema entero y luego hacia lo que queda del poema hasta que (*donec*) se agote en la operación. En esta nueva descripción del acto de recitar, el presente

³ *Ibid.*, p. 202.

⁴ *Ibid.*, p. 202. El subrayado es nuestro.

cambia de sentido: ya no es un punto, ni siquiera un punto de paso, es una “intención presente” (*praesens intentio*) (27,36). Si la atención merece así llamarse intención, es en la medida en que el tránsito por el presente se ha hecho transición activa; ya no sólo es atravesado el presente, sino que “la intención presente traslada (*traicit*) el futuro al pasado, mermando el futuro y aumentando el pasado, hasta que, consumido el futuro, todo se convierte en pasado”.⁵

Una vez que Agustín ha trasladado la discusión del tiempo no a una medida exterior, sino al propio espíritu, es que se puede decir que la extensión del tiempo *es* una distensión del espíritu (*distentio animi*). Esto quiere decir que el paso del tiempo es percibido por el espíritu como tránsito de un estado a otro, tránsito que es operado por una *intención presente* que, por decirlo de alguna manera, consume, “succiona” la espera del futuro y en esta actividad ella misma deja de ser un “punto” para convertirse en la “fuerza” que consume el futuro haciéndolo formar parte del pasado, de la memoria. En otras palabras, dentro de esta concepción del tiempo es *indispensable* dicha intención para que se pueda afirmar que existe algo así como un paso del tiempo.

En efecto, no habría futuro que disminuye ni pasado que aumenta sin “el espíritu que es quien lo realiza...” La pasividad acompaña con su sombra a las tres acciones expresadas ahora con tres verbos: el espíritu “espera (*expectat*), atiende (*attendit*; este verbo trae a la mente la *intentio praesens*) y recuerda (*meminit*)”. El resultado es que “lo que espera, por medio de lo que atiende, pasa (*transeat*) a lo que recuerda”. Hacer pasar es también pasar. Aquí el vocabulario oscila constantemente entre la actividad y la pasividad. El espíritu espera y recuerda, y, sin embargo, la espera y la memoria están “en” el espíritu, como imágenes-huellas e imágenes-signos.

Y más adelante:

Ya no se trata de imágenes-huellas ni de imágenes anticipadoras, sino de una acción que acorta la expectación y alarga la memoria. El término *actio* y la expresión verbal *agitar*, repetidas intencionadamente, traducen el impulso que rige el conjunto. Se dice que la expectación y la memoria mismas “se extienden”: la primera, hacia todo el poema antes del comienzo de la canción; la segunda hacia la parte ya pasada. Toda la tensión de la atención consiste en el “tránsito” activo de lo que era futuro hacia lo que se convierte en pasado. Esta acción combinada de la expectación, la

⁵ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: S. XXI, 2004, pp. 61-62.

memoria y la atención es la que “avanza y avanza”. Por lo tanto, la *distentio* no es más que el desfase, la no-coincidencia de las tres modalidades de la acción: “y la vitalidad de esta acción mía se dilata en ella (memoria) por lo que ya he recitado y en expectación por lo que aún recitaré”.⁶

Así, en la *distentio animi* se “transfiere” la explicación del paso del tiempo al espíritu; es decir, más que pensarla desde los fenómenos exteriores a él, se traduciría por el desfase inherente a la aprehensión de los tiempos: entre un futuro que se presenta ante el espíritu como expectativa, que para que empiece a moverse o avanzar hacia su concreción, debe ser puesta en marcha por la atención, la intención presente opera esa consumición y consumación de esa espera haciéndola transitar hacia el pasado.

El hecho de que Agustín utilice como ejemplo la recitación (de un poema o de una canción) le sirve a Ricoeur para dar el siguiente paso: proponer que las aporías del tiempo sólo se resuelven en el hacer poético que implica toda narración.

En mi libro será constante la tesis de que la especulación sobre el tiempo es una cavilación inconclusiva a la que sólo responde la actividad narrativa. No porque ésta resuelva por suplencia las aporías; si las resuelve, es en el sentido poético y no teórico. La construcción de la trama, diremos después, responde a la aporía especulativa con un hacer poético capaz de aclarar la aporía (tal será el sentido principal de la *catarsis* aristotélica), pero no de resolverla teóricamente.

[...] únicamente la transfiguración poética, no sólo de la solución, sino también de la pregunta misma, libera la aporía del no-sentido a la que se aproxima.⁷

La “solución” de las aporías: la construcción de la trama

Una vez que, siguiendo a Ricoeur, hemos mostrado cómo las aporías del tiempo acontecen necesariamente en el espíritu y que éste, mediante una intención presente, opera el tránsito de la espera del futuro hacia el pasado, podemos pasar a analizar cómo, en el nivel de la narración, tales aporías se plantean y se “resuelven” poéticamente mediante la construcción de la trama.

Tal como antes Ricoeur recurrió a Agustín para exponer el problema del tiempo, al abordar la construcción de la trama, retoma y reelabora dos nociones fundamentales de la *Poética* de Aristóteles: *mythos* y *mimesis*.

⁶ *Ibid.*, pp. 62-63.

⁷ *Ibid.*, p. 43.

No es indiferente abordar el binomio *mimesis-mythos* por el término que a la vez abre y sitúa todo el análisis: el adjetivo “poética” (con el sustantivo “arte” sobreentendido). Él solo pone el sello de la producción, de la construcción y del dinamismo en todos los análisis, y en primer lugar, en los dos términos de *mythos* y *mimesis*, que deben tenerse por operaciones y no por estructuras. Cuando Aristóteles, al sustituir el definidor por lo definido, diga que *mythos* es “la disposición de los hechos en sistema” [...]habrá que entender por *systasis* (o por el término equivalente *synthesis*, 50a, 5) no el sistema [...] sino la disposición (si se quiere en sistema) de los hechos, para señalar el carácter operante de todos los conceptos de la *Poética*.⁸

Una de las intenciones fundamentales de este filósofo francés es la de abordar la noción de narración como totalidad ordenada que más adelante analizaremos. Como se recordará, según Aristóteles el origen de la poesía –y con ella de las demás artes– es la capacidad de imitación, de *mimesis* que tienen los seres humanos de manera natural. Mucho se ha discutido sobre si la noción de *mimesis* debe entenderse, en un sentido lato, como mera copia de lo “real”. Ricoeur, desde luego, quiere alejarse de estas interpretaciones y es por ello el énfasis que hace en entender tanto *mythos* como *mimesis* como operaciones, no estructuras; es decir, enfatiza el rasgo dinámico de ambas.

La poética se identifica de este modo, sin otra forma de proceso, con el arte de “componer las tramas” (47a, 2). El mismo criterio debe emplearse en la traducción de *mimesis*: dígase imitación o representación [...], lo que hay que entender es la actividad mimética, el proceso activo de imitar o de representar. Se trata, pues, de imitación o representación en su sentido dinámico, de puesta en escena, de transposición en obras de representación.⁹

Gran parte del análisis aristotélico en la *Poética* recae sobre la tragedia, y por ello, durante varios siglos, y específicamente durante ciertas épocas, se vio en ella una especie de modelo normativo, de “recetario” del hacedor de tragedias. Aristóteles definía la tragedia como “imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la

⁸ *Ibid.*, p.82.

⁹ *Ibid.*, p. 83.

purgación de tales afecciones.”¹⁰. En esta definición habría que subrayar el hecho de que se imita *una acción completa*, pues, también hay que recordar que para Aristóteles el elemento más importante de la tragedia es la estructuración de los hechos, en la medida en que la tragedia “es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida[...]De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia y el fin es lo principal en todo.[...] Además, sin acciones no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí.”¹¹ Habrá que tener presente esta precisión a lo largo del presente estudio, pues, como se verá más adelante, algunos de los planteamientos más “revolucionarios” que Cortázar esboza en *Rayuela* y que justamente dan pauta a la elaboración de *62/Modelo para armar* no están, contrario a lo que se puede pensar, tan alejados de la manera en que Aristóteles concebía la construcción de la trama.

Esta definición de tragedia como un todo ordenado le servirá a Ricoeur para contraponerla a la *distentio animi* agustiniana como experiencia tendiente de manera permanente hacia la disolución y el caos.

El rigor del modelo trágico posee la ventaja de colocar muy alto la exigencia de orden al inicio de nuestra investigación de la comprensión narrativa. Se instaura, sin más, el contraste más radical con la *distentio animi* agustiniana. Así, el *mythos* trágico aparece como la solución poética de la paradoja especulativa del tiempo en cuanto la propia invención del orden se manifiesta excluyendo cualquier característica temporal. [...] Pero la empresa de pensar conjuntamente la *distentio animi* de Agustín y el *mythos* trágico de Aristóteles parecerá al menos plausible si tenemos a bien considerar que la teoría aristotélica no hace sólo hincapié en la concordancia, sino también, de un modo muy sutil, en el juego de la discordancia dentro de la concordancia. Precisamente esta dialéctica interna a la composición poética hace del *mythos* trágico la figura invertida de la paradoja agustiniana.¹²

El análisis de las aporías del tiempo en Agustín nos ubica, primeramente, en el espíritu, donde acontece la *distentio animi*, entendida como la no-concordancia de los tres tiempos tal como son vividos por aquél, es decir, como una experiencia que deberá ser ordenada por el espíritu en tanto el tiempo humano, a diferencia del tiempo divino, es sucesivo, no simultáneo. El segundo momento ocurrió cuando vimos que es, precisamente, mediante una *intención presente* que el tránsito de un tiempo hacia otro puede ser establecido y, de

¹⁰ Aristóteles, *Poética*. España: Biblioteca Nueva/Colofón, 2001, 1449b, 25.

¹¹ *Ibid.*, 1450a, 15.

¹² Ricoeur, *op. cit.*, pp. 91-92.

hecho, efectuado por el espíritu. En la construcción de la trama tal como Aristóteles la entiende en la tragedia, encontramos, en principio, una acción completa, es decir, terminada, en donde lo más importante es la estructuración de los hechos. Hasta aquí todavía no es necesario de introducir el tiempo y sus aporías en la narración pues, formalmente hablando, no hace falta.

La definición del *mythos* como disposición de los hechos subraya, en primer lugar, la concordancia. Y esta concordancia se caracteriza por tres rasgos: plenitud, totalidad y extensión apropiada.

La noción de “todo” (*holos*) es el eje de análisis que sigue. Éste, lejos de orientarse hacia la investigación del carácter temporal de la disposición, se atiene exclusivamente a su carácter lógico. Y es precisamente en el momento en que la definición roza la idea de tiempo cuando se mantiene más alejada de él: “Un todo –se dice– es lo que tiene principio, medio y fin” (50b, 26). Ahora bien, sólo en virtud de la composición poética algo tiene valor de comienzo, medio o fin: lo que define el comienzo no es la ausencia de antecedente, sino la ausencia de necesidad en la sucesión. [...] Con el análisis de esta idea de “todo” se acentúa, pues, la ausencia de azar y la conformidad con las exigencias de necesidad o de probabilidad que regulan la sucesión. Ahora bien: si la sucesión puede subordinarse de este modo a alguna conexión lógica, es porque las ideas de comienzo, medio y de fin no se toman de la experiencia: no son rasgos de la acción efectiva, sino efectos de la ordenación del poema.¹³

Mediante la noción de “todo”, Ricoeur encuentra la posibilidad de articulación *lógica* de la narración sin necesidad de introducir el tiempo, pues el orden de la sucesión en ésta es buscado al interior de la articulación interna de la misma, es decir, en la ordenación lógica – que no necesariamente cronológica– de los eventos.

Hay que recordar que en la filosofía aristotélica el aspecto teleológico de cualquier explicación –ya sea física, metafísica, social o incluso ética– tiene un papel fundamental, si no es que el más importante. Ricoeur recupera la noción de “todo” como una forma de fundamentar lógicamente la ordenación de la trama en la narración en la medida en que la concepción de la tragedia como una totalidad, como una acción completa así lo permite, en tanto –según la exposición de Aristóteles– los eventos de la tragedia deben conducir hacia un determinado fin. En medio, desde luego, está el tiempo, representado en la tragedia por la sucesión temporal de los eventos que conducen a un fin. Pero la sucesión de tales eventos

¹³ *Ibid.*, pp. 92-93.

—o sea, lo que sucede en el inicio y el medio que llevarán a un fin— estarían determinados en la narración por la finalidad (el *telos*) hacia la que ellos conducen.

Lo mismo ocurre con la extensión. Sólo dentro de la trama tiene la acción un contorno, un límite (*horos*, 51a, 6) y, en consecuencia, una extensión. [...] Es cierto que esta extensión sólo puede ser temporal: el cambio exige tiempo. *Pero es el tiempo de la obra, no el de los acontecimientos del mundo*: el carácter de necesidad se aplica a acontecimientos que la trama hace contiguos. Los tiempos vacíos no entran en cuenta. No se pregunta por lo que el héroe hizo entre dos acontecimientos que en la vida estarían separados: en *Edipo rey* —observa Else—, el mensajero vuelve en el instante preciso en que la intriga requiere su presencia[...]

Con respecto al tiempo, no sólo no lo tiene en cuenta, sino que lo excluye: así, a propósito de la epopeya (cap. XXIII), sujeta a las exigencias de plenitud y totalidad ilustradas excelentemente por la tragedia, Aristóteles expone dos clases de unidades: por una parte, la unidad temporal (*henos khronou*), que caracteriza “un periodo *único* con todos los acontecimientos que durante él sucedieron a uno o a varios hombres y que mantienen entre sí relaciones contingentes” (59a, 22); por otra, la unidad dramática, que caracteriza a “una *única* acción” (59a, 22) (que forma un todo y llega hasta su término, con un comienzo, un medio y un fin). Por lo tanto, las numerosas acciones que sobrevienen en un único periodo no forman una *sola* acción. Por eso se alaba a Homero, por haber escogido en la historia de la guerra de Troya —aunque ésta tenga un comienzo y un fin— “una parte única”, de la que sólo su arte determina el comienzo y el fin.¹⁴

De esta manera tenemos en la trama —entendiéndola en el sentido amplio de disposición de los hechos en sistema, como ya se dijo antes— una suerte de límite sobre el cual los eventos van a desarrollarse, van a “extenderse”, por así decir. Si bien los eventos se desarrollan en el tiempo, es decir según el tiempo diegético de cada narración, su articulación interna, lógica, no está dada por aquél; en otras palabras, toda acción, para ocurrir, necesita tiempo, pero al interior de la obra la articulación de los acontecimientos no está supeditada al transcurrir temporal. Hay, en todo caso, una unidad temporal de los acontecimientos. En este sentido, Ricoeur distingue entre lo que es propiamente el tiempo de la obra o tiempo diegético y el tiempo del mundo o “real”, del cual el primero haría una especie de mimesis. Más adelante, a partir del texto de Pimentel, volveremos sobre este punto.

Hay un último punto que querríamos retomar de Ricoeur para nuestro ulterior análisis: la noción de causalidad al interior de la trama.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 93-94.

Aristóteles no reprueba los episodios: la tragedia no puede economizarlos so pena de hacerse monótona, y la epopeya saca de ellos la mejor parte. Lo que condena es la falta de ilación de los episodios. [...] Ahí reside la oposición clave: “Uno después de otro”, “uno, causa de otro”. Uno después de otro es la sucesión episódica y, por lo tanto, lo inverosímil; uno a causa de otro es el encadenamiento causal y, de ahí, lo verosímil. Ya no cabe duda: la universalidad que comporta la trama proviene de su ordenación; ésta constituye su plenitud y su totalidad. Los universales engendrados por la trama no son ideas platónicas. Son universales próximos a la sabiduría práctica; por lo tanto, a la ética y a la política. La trama engendra tales universales cuando la estructura de la acción descansa en el vínculo interno a la acción y no en accidentes externos. La conexión interna es el inicio de la universalización. Sería un rasgo de la *mimesis* buscar en el *mythos* no su carácter de fábula, sino el de coherencia. Su “hacer” sería de entrada un “hacer” universalizante. Aquí se contiene todo el problema del *verstehen* narrativo. Componer la trama es ya hacer surgir lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo singular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico.¹⁵

Si bien lo planteado por Ricoeur está en un nivel teórico, es decir, estudia la construcción de la trama de manera general, la distinción que recupera de la *Poética* de Aristóteles entre acontecimientos que suceden “uno después de otro”, y acontecimientos que suceden “uno a causa de otro”, resulta bastante pertinente para entender cómo incluso en una narración tan fragmentada y, hasta cierto punto, discontinua como la que pretende Cortázar en *62*, debe haber una conexión interna que la haga verosímil; en otras palabras, la causalidad, en el nivel de la construcción de la trama, está planteada en términos de hasta qué punto los acontecimientos se suceden lógicamente, o sea, se articulan internamente según cierta coherencia, cierto desarrollo interno. Al parecer, la intención de ruptura de la obra de Cortázar no estaría necesariamente planteada en este nivel, es decir, el de la construcción de la trama, sino en el de los acontecimientos que acontecen a los personajes cuya relación no sería causal, sino, en todo caso, analógica. Más adelante podremos ahondar sobre esta cuestión. Por lo pronto, pasemos a analizar otra distinción importante para los fines de esta investigación: la que hace Luz Aurora Pimentel entre tiempo diegético y tiempo del discurso.

Tiempo diegético y tiempo del discurso

¹⁵ *Ibid.*, p. 96.

Si bien la propuesta teórica de Luz Aurora Pimentel parte desde otro ángulo para analizar el problema de la construcción del tiempo en la narración o, en este caso, en el relato, es decir, la perspectiva narratológica¹⁶, ello no implica que, para los fines de este estudio, sus propuestas no puedan ser adecuadamente utilizadas.

Para empezar, es importante señalar una distinción fundamental al interior de su propuesta: la del universo diegético y mundo extratextual:

El contenido narrativo es un mundo de acción humana cuyo correlato reside en el mundo extratextual, su referente último. Pero su referente inmediato es el universo de discurso que se va construyendo en y por el acto narrativo; un universo de discurso que, al tener como referente el mundo de la acción e interacción humanas, se proyecta como un *universo diegético*: un mundo poblado de seres y objetos inscritos en un espacio y tiempo cuantificables, reconocibles como tales, un mundo animado por acontecimientos interrelacionados que lo orientan y le dan su identidad al proponerlo como una “historia”. Esa historia narrada se ubica dentro del universo diegético proyectado.¹⁷

La historia, cualquier historia, se construye y se articula mediante el acto narrativo, el cual, a su vez genera, un universo de discurso a partir del cual surge el universo diegético que imita las acciones del mundo de la acción humana, su referente último. Es importante señalar esto en la medida en que, en cualquier narración, lo que se busca es, de alguna u otra manera, imitar la experiencia temporal humana. En este sentido, la autora, siguiendo a otros teóricos, señala una dualidad temporal del texto narrativo:

Por una parte, la historia narrada establece relaciones temporales que imitan la temporalidad humana real; se miden con los mismos parámetros y tienen los mismos puntos de referencia temporal. Este tiempo narrado constituye el *tiempo diegético* o *tiempo de la historia*. Por otra parte, el discurso narrativo también está determinado temporalmente; aunque de hecho se trata de un seudotiempo. Esto se debe a que *el principio mismo de la sucesión, al cual no puede sustraerse ningún relato*

¹⁶ “Un estudio narratológico implica la exploración de los diversos aspectos que conforman la realidad narrativa, independientemente de la forma genérica que pueda asumir. Los aspectos de los que se ocupa la narratología son, entre otros, la situación de enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva que orienta al relato, así como la indagación sobre sus modos de significación y de articulación discursiva.” Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*. México, UNAM/ S. XXI, 2002, p. 8.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 10-11.

verbal, explica la disposición particular de las secuencias narrativas, con lo cual se traza una sucesión no temporal sino textual la que llamamos *tiempo del discurso*.¹⁸

Por un lado está la forma en que al interior del relato se imita la temporalidad humana; y, por otro, tal relato está organizado en una serie de secuencias a lo largo de las cuales se desplegará la historia que está siendo narrada; en otras palabras, las secuencias deben llevar un determinado orden. Como menciona Pimentel, muchas veces existe una concordancia entre el orden temporal de la historia y el del discurso, es decir, su secuencia textual. Sin embargo esto no siempre es así, como en el caso que a nosotros interesa.

Puntualizando: por un lado, está la *sucesión cronológica* de los eventos narrados, es decir, las medidas de tiempo representadas en la narración que nos informan del tiempo que ha pasado o que pasa entre un evento y otro; sin embargo, la *secuencia textual*, es decir la forma en que el texto como tal está organizado, permite que entre una secuencia y otra haya desfase entre la sucesión cronológica y esta última, la secuencia textual. En este sentido, encontramos una concordancia con lo propuesto por Ricoeur en términos de la construcción de la trama. Independientemente del tiempo diegético, de las analepsis y prolepsis que puedan desarrollarse a lo largo de la narración, la lógica misma de lo narrado, del relato, necesita una disposición textual de los eventos de una determinada manera; esto es, –como explicaba Ricoeur siguiendo a Aristóteles– aquello que logra la verosimilitud en un relato es que los acontecimientos se sucedan “uno a causa de otro” en lugar de “uno después de otro”. Esta disposición tendría su “correlato”, por decir así, en términos del tiempo del discurso, que permite que independientemente del tiempo diegético, haya una especie de “orden externo” a lo narrado, o sea de disposición secuencial. Pero tal desfase (entre el tiempo diegético y el del discurso) ocurre durante la lectura. Para explicar mejor esta situación, Pimentel aborda otro problema en la construcción de la temporalidad en la narración: la duración.

Dado que los acontecimientos en el tiempo diegético se miden en imitación de los del tiempo real, es posible hablar de la duración de los sucesos en la ficción y asignarles medidas temporales explícitas –horas, días, años– es decir, un tiempo cuantificable. No obstante, y muy a pesar de la ilusión de duración que nos viene de la historia, los sucesos diegéticos tienen una duración que *depende*

¹⁸ *Ibid.*, p. 42. El subrayado es nuestro.

*finalmente del espacio para ellos destinado en el texto narrativo; dicho de otra manera, la experiencia temporal que vive el lector depende no tanto del tiempo diegético en sí, sino del tiempo del discurso.*¹⁹

En la propuesta de Pimentel, la organización espacial, física del texto como tal es tan importante como lo que acontece en el universo diegético. Esto, como veremos en su momento, tiene repercusiones interesantes y desde luego plantea ciertos límites y problemáticas a la experimentación temporal en el relato.

Por otra parte, existe una relación insoslayable entre el acto de enunciación narrativo y el mundo narrado. Es a partir de ésta que se pueden establecer niveles narrativos dentro de una diégesis según quién lo enuncie y desde dónde lo enuncie, es decir, qué tipo de narrador, valga la redundancia, narre y en qué tiempo gramatical lo haga.

Una característica básica de la mediación narrativa es el fenómeno de desfase temporal entre el acto de la narración y los acontecimientos narrados. Un relato verbal difícilmente puede sustraerse a este desfase pues narrar algo implica, justamente, tener *algo* que narrar. Esa relación entre el acto de narrar y los acontecimientos narrados obliga al narrador a adoptar una posición temporal con respecto al mundo narrado. Un narrador podrá hacerse casi invisible, prácticamente inaudible; podrá ocultarnos su situación espacial al momento de narrar, pero no puede ocultar su posición temporal, por el solo hecho de que el acto de la narración conlleva la ineludible obligación de elegir un *tiempo gramatical*. De este modo, cualquiera que sea la identidad del narrador –en primera o en tercera persona–, cualquiera que sea su posición enunciativa con respecto del mundo que narra –extradiegética o intradiegética–, en todos los casos debe elegir un tiempo verbal para narrar, elección que lo sitúa temporalmente en relación con el mundo narrado.²⁰

En el caso de *62*, hay una casi permanente modulación del punto de vista narrativo: de la tercera persona del singular se pasa casi imperceptiblemente a la primera, de la primera a la segunda o, incluso, a la primera del plural. Sin embargo, toda la novela, salvo por unos brevísimos pasajes, está narrada en pasado y, nos atrevemos a adelantar, está narrada como si fuera un recuerdo, característica que se acentúa, precisamente, por el tiempo gramatical elegido. Como dice Pimentel:

¹⁹ *Ibid.*, p. 43. El subrayado es nuestro.

²⁰ *Ibid.*, p. 157.

Tanto la narración retrospectiva como la prospectiva constituyen una demarcación clara del nivel narrativo en que se ubica el narrador; *si el mundo narrado es cosa del pasado, el narrador que narra ya no tiene acceso a él*, y lo mismo puede decirse de la narración prospectiva –por mucho que se puedan predecir los acontecimientos, no se está en ellos todavía. Estas posiciones temporales sitúan el acto de la narración en un nivel diegéticamente superior al del acontecimiento narrado, y, por lo tanto, ambas formas de narración se ubican en un nivel extradiegético. La narración simultánea, en cambio, al suponerse contemporánea de los acontecimientos narrados no puede ser sino intradiegética.²¹

Una pregunta que constantemente asalta al lector de *62* es la de quién y desde dónde está narrando, particularmente cuando se pasa al narrador en tercera persona, que tiene rasgos de omnisciencia. Ya volveremos sobre esto. Antes de concluir esta breve exposición teórica, queríamos señalar una última distinción que la autora hace: entre sentido temporal y tiempo gramatical.

En la terminología que hemos estado utilizando podríamos decir que en el relato en tercera persona –sobre todo aquel que está focalizado en la conciencia de los personajes– la referencia no es al aquí y ahora, ni a la experiencia del narrador, sino a la de los personajes; la deixis de referencia no es, pues, *narratorial*, sino *figural*. Esto tiene importantes consecuencias para la significación temporal de un relato, porque aun cuando esté narrado en tercera persona, aun cuando la forma de narración sea retrospectiva y el sistema de tiempos verbales elegido sea el perfecto, el sentido temporal no es el pasado sino, en realidad, el *presente*. Este presente, sin embargo, no tiene valor temporal en relación con el narrador; no es, en ese sentido, un verdadero presente, puesto que lo es sólo para el personaje, quien se constituye en la deixis de referencia espacial, temporal, cognitiva y de experiencia de lo narrado.²²

Para ejemplificar, Pimentel, justamente, utiliza un cuento de Cortázar: “La noche boca arriba”, en donde se narra un accidente de un motociclista que en el hospital comienza a tener sueños en donde él es perseguido por los aztecas para ser ofrecido como presa para el sacrificio. Al final del cuento se invierten los papeles y el soñante resulta ser el soñado. A partir de un párrafo de este cuento, la autora muestra cómo, a pesar de que la narración está hecha en pasado, en realidad, la *significación temporal* de lo narrado remite más bien al

²¹ *Ibid.*, pp. 159-160. El subrayado es nuestro.

²² *Ibid.*, pp. 160-161.

presente de una acción que se está llevando a cabo. Es decir, aunque la narración fuera hecha en pasado o, incluso, en futuro, el relato en tercera persona permite desvincularse, o sea, dejar de ser la referencia del relato (como lo sería un narrador en primera persona) y referir acciones de personajes en pasado, pero cuyo sentido temporal, independientemente del tiempo gramatical que se utilice, en realidad refiere las acciones como sucediendo de hecho, es decir, como si estuvieran en presente.

Así, el tiempo verbal más que una marca de temporalidad es una marca de narratividad, y da pie a enunciados que en otras situaciones de comunicación efectiva, o en enunciados de realidad –como los llama Hamburger– serían aberrantes; enunciados tales como “ *Ahora* volvía a ganarlo el sueño”.[...] Al hacer del tiempo –presente, pasado y futuro– una experiencia ficcional y no una realidad significada por y para el enunciador, los tiempos verbales se convierten en algo neutro, un mero soporte material para la narración.²³

Es precisamente esta característica de la temporalidad en la narración la que, por una parte, permite hacer una gran cantidad de juegos con el tiempo en la diégesis, pero al mismo tiempo, la que los constriñe, en tanto, por más fracturada que esté la narración, hay un momento –como más adelante veremos para 62– en que la narración necesariamente tiende a estabilizarse y a pesar de estar hecha en pasado o copretérito, el lector se relaciona con ella como si fuera de hecho una narración en presente. Y esto, como veremos más adelante, tiene grandes consecuencias para cualquier narración que pretenda romper con la noción de tiempo cronológico en la narración, como en el caso de 62. Ahora, pasemos propiamente al análisis de la novela.

²³ *Ibid.*, p. 162.

2. LA TEMPORALIDAD EN *62/MODELO PARA ARMAR*.

El inicio de *62/Modelo para armar* es probablemente el más difícil de toda la narrativa cortazariana, pues de manera casi obsesiva reflexiona sobre una especie de “intuición”, de “coágulo espaciotemporal”, como le gusta decir al narrador, cuya completa significación no logra ser asida por Juan, el personaje a quien le acontece. Pero resulta todavía más difícil de leer porque en esas primeras páginas ya está contenida la totalidad de la novela, de los acontecimientos que se irán desarrollando a lo largo de la trama. Al referirse a éstos, el narrador es muy cuidadoso de siempre mantener un tono hipotético, incierto y ambiguo sobre si aquello que narra sucedió antes o después de esta “coagulación”. Pero vayamos por partes.

Para fines de análisis se ha dividido la novela en tres secciones: la penosa “introducción” que ocurre en el restaurante Polidor en Nochebuena, la cual muy acertadamente Kulin denomina “núcleo”; término que nosotros retomaremos:

Antes de diferenciar entre las secuencias narrativas conviene hallar un término para lo narrado en las primeras cuarenta y una páginas [en su edición]. Parece servir bien el núcleo en su doble sentido como generador de los movimientos de los átomos –o sea, de la vida– y como esencia de fenómenos y pensamientos. Estas cuarenta y una páginas son un verdadero relato nuclear generando el relato y resumiendo en los momentos cruciales de éste su sentido.¹

En segundo lugar tenemos el desarrollo de la novela que a su vez está dividida en tres ciudades distintas: Londres, Viena y París; y, por último, el “desenlace” que ocurre principalmente en París, lugar en donde todos los personajes y sus historias convergen². También con fines de análisis llamaremos secuencia a cada uno de los apartados que

¹ Katalin Kulin, “Discurso de *62. Modelo para armar* de Julio Cortázar” en *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 12, Madrid, Universidad Complutense. 1983, p. 100.

² Las citas provienen de la edición de Bruguera (1981), la cual se ha cotejado con la de Alfaguara (1995) cuando hemos tenido duda sobre alguna palabra o frase. Por ejemplo, en la página 14 de la edición de Bruguera se lee Clac donde debería decir Calac. Solamente encontramos una diferencia considerable entre ambas ediciones: en la página 276 de Bruguera dice: “La carta de la niña virgen que destripa tus basiliscos.” En la página 186 de Alfaguara se lee: “La carta de la niña virgen que rompió la muñeca, del pequeño San Jorge tonto y virgen que destripa tus basiliscos”, diferencia que, como el lector puede apreciar, sí es significativa. A pesar de estas diferencias, la edición utilizada por nosotros es la de Bruguera. El número de página de las referencias corresponde a ésta, salvo en aquellos que casos que se indique que se utiliza la numeración de Alfaguara.

empiezan y van precedidos por un espacio en blanco, independientemente de la longitud de ellos.

Si contamos el poema que habla sobre la ciudad insertado casi al final de esta primera parte como una secuencia más, entonces tenemos un total de quince a lo largo de toda esta primera parte. De hecho, serían dieciséis, si tomamos en cuenta una secuencia intercalada una vez que la narración de la historia que sucede en Londres inicia. Dicha secuencia nos remite al ambiente de esta primera parte, del inicio, procedimiento típico de toda esta segunda parte. Volveremos sobre esto.

La novela inicia así: “«Quisiera un castillo sangriento», había dicho el comensal gordo.”³ Esta sencilla frase desencadena en Juan, quien la escucha, una serie de asociaciones que lo llevan a preguntarse por el sentido de una serie de acontecimientos que le han ocurrido durante esa nochebuena:

¿Por qué entré en el restaurante Polidor? ¿Por qué, puesto a hacer esa clase de preguntas, compré un libro que probablemente no habría de leer? [...] Y ya en la cadena de preguntas: ¿Por qué después de entrar en el restaurante Polidor fui a sentarme en la mesa del fondo, de frente al gran espejo que duplicaba precariamente la desteñida desolación de la sala? Y otro eslabón a ubicar: ¿Por qué pedí una botella de Sylvaner? (7)

Debe notarse, desde el inicio, este tono de duda que ya habíamos señalado. En este primer párrafo se mencionan algunos de los elementos que en la conciencia de Juan “coagularán” para formar una figura que no podrá ser completada y cuyo sentido será, por lo pronto, indescifrable. Un libro de Michel Butor (por cierto, autor “antinovelista” que formaba parte del movimiento literario francés denominado el *Nouveau Roman*) sobre Chateaubriand, el restaurante Polidor (por cierto, restaurante considerado uno de los lugares más emblemáticos de los miembros de la “patafísica”) y la botella de Sylvaner. Al menos dos de estos elementos primeramente mencionados tienen en común que pueden ser asociados fonéticamente con algunos recuerdos de Juan. Así, el libro de Butor sobre Chateaubriand, se asocia con la palabra *château* (el pedido del comensal gordo en francés habría sido “Je voudrais un château saignant”) que significa lo mismo castillo que botella, así como el

³ En adelante, todas las citas correspondientes a esta novela irán señaladas por el número de página(s) de donde se extrajo, esto con el fin de evitar una reiterativa llamada a pie de página.

nombre del vino pedido: Sylvaner, cuya asociación fonética es con *Transilvania*. Ambas asociaciones, a su vez, tienen en común el sema sangre. Vino rojo, castillo sangriento y la Transilvania inseparable de los vampiros. Todos éstos, fatalmente, remitirán a una sola persona: la condesa sangrienta⁴, personaje clave a pesar de nunca aparecer como tal, más que como una especie de sombra. Pero más importante que lo anterior, al menos para los fines de esta investigación, es la mención del espejo, pues además de tener la función de duplicar la escena, lo que genera es la sensación de irrealidad y ambigüedad a todo lo que está aconteciendo.

Según el espejo, el comensal estaba sentado en la segunda mesa a espaldas de la que ocupaba Juan, y así su imagen y su voz *habían tenido que recorrer itinerarios opuestos y convergentes* para coincidir en una atención bruscamente solicitada. (8. El subrayado es nuestro.)

Como dijimos antes, Juan será la pieza clave para romper (o al menos intentarlo) con la noción cronológica del tiempo. El espejo plantea una visión de algo que está aconteciendo frente a los ojos de Juan que, no obstante, no es lo “real” (es decir la imagen de hecho), sino su reflejo. Además, visto desde el espejo se obtiene la impresión de una proyección, de algo que está hacia fuera, hacia delante; es decir, algo pro-yectado, por-venir, algo futuro. Sin embargo la voz de esa representación por-venir le llega al personaje por la espalda: por atrás, como si proviniera de un *pasado*: la voz de un pasado cuya concreción está por acontecer. La fuerza de esta imagen radica en que también presenta la simultaneidad del acto; o sea, nosotros hemos sugerido un probable acomodamiento espacio-temporal de elementos que de hecho se dan al mismo tiempo. En otras palabras, si le concedemos a la imagen proyectada en el espejo el valor de “futuro” y a la voz que llega por atrás el valor de

⁴ La condesa hace referencia a un personaje histórico nacido en Hungría a mediados del siglo XVI: Elizabeth Báthory, conocida como “la condesa sangrienta”. En los sótanos de su castillo solía torturar y asesinar a jóvenes doncellas de clase baja para finalmente bañarse en su sangre como un rito para mantenerse joven. Los rumores sobre su vampirismo se habían extendido en Hungría pero, por ser las desaparecidas provenientes de la clase baja, el emperador no hizo caso. El error de la condesa fue comenzar a raptar jóvenes de la nobleza, pues creía que la sangre de ellas tendría mayor vitalidad y haría mayores efectos sobre su piel. Dada la gravedad del caso, y debido a las presiones de los padres de las nobles jóvenes desaparecidas, el emperador decidió actuar y mandó una comisión al castillo de Báthory y lo que encontró fue doncellas desangradas, algunas aún vivas, restos de cuerpos humanos y un calabozo lleno de instrumentos de tortura. Las sirvientas que ayudaban a la condesa en sus ritos fueron condenadas a muerte, pero únicamente Elizabeth fue condenada a ser emparedada dentro de su propio castillo, donde murió cuatro años después en una total y absoluta reclusión.

“pasado”, tenemos que el correcto discernimiento de un tiempo cronológico y lineal queda anulado en la conciencia del personaje, en la medida en que ambos, “pasado” y “futuro” acontecen simultáneamente en el presente de Juan. Además –si el lector nos concede seguir con esta analogía– no resulta menos interesante observar que el futuro, en este caso, está representado como *imagen*, pero imagen virtual, *reflejo* (en la múltiple polisemia de la palabra) de lo “real”, mientras el pasado como *voz*, como *palabra*. Páginas adelante, en lo que podríamos llamar la conclusión de este suceso, el narrador termina:

[...]todo lo demás , las voces y las imágenes del restaurante Polidor le llegaban por la vía del espejo[...]Juan acabó sospechando que la alteración del tiempo que se le había vuelto evidente a través de la compra del libro, el pedido del comensal gordo y la tenue sombra de la condesa en la esquina de la rue de Vaugirard, encontraba una curiosa rima en el espejo mismo. La brusca ruptura que había aislado el pedido del comensal gordo y que vanamente había querido situar en términos inteligibles de antes y después, rimaba de alguna manera con ese otro desencadenamiento puramente óptico que el espejo proponía en términos de delante y detrás. *Así, la voz que había pedido un castillo sangriento había venido desde atrás, pero la boca que pronunciaba las palabras estaba ahí en el espejo, delante de él.* Juan se acordaba distintamente de haber alzado la vista del libro de Michel Butor y mirado la imagen del hombre gordo en el preciso momento en que iba a hacer el pedido. Desde luego sabía que eso que estaba viendo era el reflejo del comensal gordo, pero *de todas maneras la imagen se situaba delante de él;* y entonces se produjo el hueco en el aire, el paso del ángel, *y la voz le llegó desde atrás,* la imagen y la voz se dieron desde direcciones opuestas para centrarse en su *atención* bruscamente despierta. Y precisamente porque la imagen estaba delante fue como si la voz viniera desde mucho más atrás, *desde un atrás que no tuviera nada que ver con el restaurante Polidor ni con París ni con esa maldita nochebuena;* y todo eso rimaba, por decirlo de algún modo con los antes y los después en los que vanamente había yo querido insertar los elementos de eso que cuajaba como una estrella en mi estómago. De sólo una cosa podía estar seguro: de ese hueco en el rumor gastronómico del restaurante Polidor en el que un *espejo de espacio* y un *espejo de tiempo* habían coincidido en un *punto* de insoportable y fugacísima realidad antes de dejarme otra vez a solas con tanta inteligencia, con tanto antes y atrás y delante y después. (28-29. El subrayado es nuestro)

Como se puede apreciar, las dudas sobre el orden cronológico de los eventos se dan en la conciencia de Juan. Por otra parte, las dudas sobre la causalidad de los eventos no están dadas en términos del tiempo “exterior” al personaje. El problema para Juan no sólo es qué fue antes o después, sino también qué es causa de qué. En otras palabras, aquello que

produce tantas dudas e incluso un poco de angustia a Juan es que a partir de la frase del comensal gordo una serie de eventos lineales, cotidianos: caminar por una calle, comprar un libro de Michel Butor, sentarse a cenar en un restaurante en nochebuena, o sea, elementos que no están relacionados entre sí, cobran un sentido insospechado para él, en la medida en que parecería que, de pronto, e insistimos, a partir de la frase del comensal gordo, adquieren una suerte de unidad, y a esta primera “fulguración” poco a poco van añadiéndosele otras imágenes más. En este sentido, no es casualidad que, precisamente, la profesión de Juan sea la de *traductor*.

Desde luego Juan debía ser el único parroquiano para quien el pedido del comensal tenía un segundo sentido; automática, irónicamente, como buen intérprete habituado a liquidar en el instante todo problema de traducción en esa lucha contra el tiempo y el silencio que es una cabina de conferencias, había hecho trampa, si cabía hablar de trampa en esa aceptación (irónica, automática) de que *saignant* y *sanglant* se equivalían y que el comensal gordo había pedido un castillo sangriento, y en todo caso había hecho trampa sin la menor conciencia de que el desplazamiento del sentido en la frase iba a coagular de golpe otras cosas ya pasadas o presentes de esa noche, el libro o la condesa, la imagen de Hélène, la aceptación de ir a sentarse de espaldas en una mesa del fondo del restaurante Polidor. (8)

La imagen del espejo en el restaurante Polidor resume gran parte del desarrollo de la novela. En primer lugar plantea *visualmente* el problema de la temporalidad al que Cortázar quiere llevarnos, es decir, la posibilidad de romper con la fijeza causal, pero –es importante aclararlo– no en los acontecimientos del mundo físico “real”, sino en la forma en que en la conciencia del personaje se acomodan, el sentido que para Juan tienen. Por otra parte, plantea un recurso que se utilizará constantemente en la novela: la cuestión del doble. Los personajes claves de la narración tienen un doble: Juan y el chico muerto en la cama del hospital; Hélène y frau Marta; Celia y la chica inglesa; e, incluso las distintas ciudades y la Ciudad. Son, precisamente, estos cuatro pares de relaciones las más importantes para el desarrollo de la novela y, en efecto, hay un elemento en cada par que representa un lado

siniestro (en el sentido freudiano del término)⁵, casi siempre relacionado con la muerte. Más adelante desarrollaremos este tema.

A esta primera serie de objetos, se le irán adicionando otros más: el Hotel Rey de Hungría, la Basilisken Haus en Viena y el basilisco que porta Hélène, entre otros.

Y no podía impedirse sonreír mientras asistía, testigo sardónico, a su pensamiento que le alcanzaba ya la percha del pequeño basilisco, una asociación comprensible porque venía de la *Basilisken Haus* de Viena, y allí, la condesa... El resto lo invadía sin resistencia, era hasta fácil apoyarse en el hueco central, eso que había sido plenitud instantánea, mostración a la vez negada y escondida, para incorporarle ahora un cómodo sistema de imágenes analógicas conectándose con el hueco por razones históricas o sentimentales. Pensar en el basilisco *era pensar simultáneamente* en Hélène y en la condesa, pero la condesa *era también pensar* en Frau Marta, en un grito, porque las criaditas de la condesa debían gritar en los sótanos de la Blutgasse, y a la condesa tenía que gustarle que gritaran, si no hubiesen gritado a la sangre le habría faltado ese perfume de heliotropo y marisma. (12. El subrayado es nuestro)

En el relato de esta experiencia, el narrador, poco a poco, va soltando más elementos que tienen un desarrollo y una gran importancia en la trama. En la anterior cita ya se introduce plenamente el gran enigma de la novela, que no es tanto Frau Marta ni la condesa, sino la propia Hélène (de hecho, páginas adelante nos enteramos de que ella vive en la rue de la Clef. Esta última palabra quiere decir llave en francés y también clave), y esta relación de simultaneidad, de simbiosis que existe entre ellas.

Dentro de esta primera parte, el relato de lo acontecido en el restaurante Polidor “termina” en la secuencia diez. En estas primeras secuencias, hay algo más que llama la atención. La tercera tiene una sangría distinta de las dos anteriores. Y el narrador, si bien se refiere a lo que sucede en el restaurante, lo hace en otro tiempo: en presente y futuro, y modula cambios en el punto de vista narrativo: de la tercera persona del singular a la segunda y de vuelta a la tercera. Pero no es sólo esto lo que llama la atención, sino sobre todo el hecho de que apenas en la tercera secuencia introduce de golpe a la mayoría de los

⁵ Véase Sigmund Freud, “Lo siniestro” en *Obras completas*, Tomo XVIII, trad. Luis López Ballesteros y de Torres, Argentina, Biblioteca Nueva, Editorial Lozada, 1997, pp. 2483-2505. Cf. Otto Rank, *El doble*, Argentina, Ediciones Orión, 1976.

personajes de la novela (al menos mencionándolos), así como a la “zona” y a la famosa Ciudad, y adelanta gran parte de los eventos que ocurrirán a lo largo del desarrollo.

la zona entre ubicada y delimitada que se parece a ellos, a Marrast y a Nicole, a Celia y a monsieur Ochs y a Frau Marta, participa a la vez de la Ciudad y de la zona misma, es un artificio de palabras donde las cosas ocurren con igual fuerza que en la vida de cada uno de ellos fuera de la zona. Y por eso hay como un presente ansioso aunque ninguno de ellos *esté ahora cerca del que los recuerda en el restaurante Polidor*, hay salivas de asco, inauguraciones, floricultores, hay Hélène siempre, Marrast y Polanco, la zona es una ansiedad insinuándose viscosamente, proyectándose, hay números de teléfono que alguien discurrirá más tarde antes de dormirse, vagas habitaciones donde se hablará de esto, hay Nicole luchando por cerrar una valija, hay un fósforo que se quema entre dos dedos, un retrato en un museo inglés, un cigarrillo que golpea contra el borde del atado, un naufragio en una isla, hay Calac y Austin, búhos y persianas y tranvías, todo lo que emerge en el que irónicamente piensa que en algún momento tendrá que ponerse a contar y que acaso Hélène no estará en la zona y no lo escuchará aunque en el fondo todo lo que él vaya a decir sea siempre Hélène. Bien puede suceder que no solamente *esté* solo en la zona *como ahora* en el restaurante Polidor donde los otros, incluso el comensal gordo, no cuentan para nada, sino que decir todo eso sea estar todavía más solo en una habitación donde hay un gato y una máquina de escribir; o quizá ser alguien que en el andén de una estación mira las combinaciones instantáneas de los insectos que revolotean bajo una lámpara. Pero también puede ocurrir que los otros estén en la zona como tantas otras veces, que la vida los envuelva y se oiga la tos de un guardián de museo mientras una mano busca lentamente la forma de una garganta y alguien sueña con una playa yugoslava, mientras Tell y Nicole llenan una valija con desordenadas ropas y Hélène mira largamente a Celia que se ha puesto a llorar de cara a la pared, como lloran las niñas buenas. (14–15)

El narrador de esta secuencia no está y no puede estar en el mismo tiempo de la diégesis que da inicio a la narración. Tiene rasgos de narrador omnisciente pues enuncia muchos eventos que están por suceder. Pero su tono sigue siendo el de la duda: utiliza expresiones como “quizá”, “puede ocurrir”, “bien puede suceder”. Es un narrador omnisciente que duda. Tiene todos los elementos, pero no sabe o no tiene la disposición, el orden en que se irán desenvolviendo. No es casual la elección del tiempo presente para narrar. Cuando inicia la enumeración de eventos que ocurrirán en el desarrollo de la novela utiliza la conjugación del verbo haber en presente: *hay* números de teléfono, *hay* un fósforo, *hay* Calac, etc. Es importante hacer notar la elección de este verbo: son los elementos que después se *pondrán en juego*, los que están contenidos, los que existen, los que *hay*.

Asimismo, alude a situaciones que ocurrirán después: la mención al retrato del museo, el “naufragio” de Calac y Polanco, lo que pasará entre Hélène y Celia; en pocas palabras, en esta secuencia están mencionados gran parte de los eventos de la trama de la novela, pero están en *desorden*, y, además, están mencionados como, por decir así, fotografías: Nicole cerrando una valija, la tos de un guardián, una mano que busca la forma de una garganta, etc; es decir, no están articuladas. Del último párrafo de la cita debe notarse la utilización de la conjunción temporal “mientras” y la conjunción copulativa “y”. Con éstas se da un énfasis aún mayor en el carácter de simultaneidad que tiene esta secuencia, desde luego, simultaneidad en lo que se refiere a los eventos de la novela. Rasgo, por otra parte, que Cortázar buscará exacerbar durante la trama para poner al lector en aprietos cuando intente ordenar la narración de manera lineal. En esta narración de alguna manera se pretende dar la impresión de ubicuidad y presencia, y, en ese sentido, recuerda mucho al célebre relato de Borges “El Aleph”, no sólo por la enumeración de los elementos que aparecen ante la vista del personaje Borges (en cuyo caso van anteceditos por “vi”), sino porque lo que Borges enumeraría sería, en principio, simultáneo. Sin embargo, como bien señala el autor del Aleph:

Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que *todos ocuparan el mismo punto*, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos *fue simultáneo*: lo que transcribiré *sucesivo*, porque el lenguaje así lo es.⁶

En esta serie de secuencia diferenciadas de las otras por la sangría, pero principalmente en esta primera (la tercera, en el orden de la historia) se encuentra el “punto muerto” de la narración. La mayoría de los elementos más importantes de la novela ya han sido mencionados tanto en las dos primeras secuencias que hablan de esta visión que tiene Juan en el restaurante Polidor, como en esta tercera. Sin embargo aún no sabemos cómo se dieron y en qué consisten. Entre las secuencias “normales” y las que tienen diferente sangría (principalmente en la citada) hay otro rasgo significativo. Las secuencias en las que

⁶ Jorge Luis Borges, “El Aleph” de *Jorge Luis Borges*. Edición crítica y facsimilar de Julio Ortega y Elena del Río Parra, México, El Colegio de México, 1995, p. 140. El subrayado es nuestro.

el narrador(es) vuelve(n) una y otra vez sobre la experiencia inasible, están en pasado. En ese sentido dan la impresión de algo que, desde luego, ya sucedió, algo ya terminado. Llama la atención el contraste con esta tercera secuencia que narra en presente; allí pareciera que todo es posibilidad, pues todo está contenido y estaría aún por desarrollarse. Hay, insistimos, principalmente en la secuencia citada, una suerte de visión caleidoscópica, misma que será perdida en la narración, cuando aquélla tenga que contar, es decir ordenar los eventos de manera sucesiva tal como el lenguaje mismo obliga. De hecho, como más adelante veremos, la conclusión de este episodio “epifánico” ocurrido en el restaurante Polidor es el momento cuando Juan finalmente intenta contar, narrar ordenadamente a los otros la experiencia que tuvo, relato que ya no es reproducido.

Una gran diferencia que encontramos entre “El Aleph” y las intenciones de esta novela es que el primero se enfrenta ante la imposibilidad de enumerar un conjunto *infinito*; en *62/Modelo para armar* hay, por el contrario, un número finito de elementos⁷; lo que no se tiene es un *orden cronológico*, temporal. La misma paradoja temporal que ya antes habíamos analizado en la imagen del espejo, la encontramos en este nivel de la narración. Por una parte, la novela inicia en pasado: la inexorabilidad de lo acontecido, de lo consumado, pero, apenas unas cuantas páginas después, nos enfrentamos a una narración en presente, una narración *casi* prospectiva que pareciera contradecir esta primera impresión de un juego ya jugado, pues estas “fotografías” que nos permiten vislumbrar lo que aún está

⁷ “62 está circunscrito por las reglas del juego desde el comienzo. Se trata simplemente de mostrar un sistema cerrado de personajes que creyendo proceder con una total libertad se ven metidos en un juego en el que las acciones o las decisiones tomadas por uno repercuten de la manera más inesperada en los demás. Entonces crean una especie de mecánica que al final se expresa con el juego de los insectos en torno a la lámpara en la última página del libro cuando mi padre ve los insectos que dan vuelta y van cambiando de posición.” (Ana María Hernández, “Conversación con Julio Cortázar”, en *Rayuela*, op. cit., p. 733) De la lectura de su correspondencia con Francisco Porrúa, su editor en Sudamericana, sabemos que Cortázar por lo menos hizo dos versiones más antes de la última, que es la que conocemos, por la dificultad de la empresa que él mismo se había propuesto. “62: Acabo de entregarle el original a una chica para que me saque copias legibles. Me las ha prometido para mi vuelta de La Habana, es decir que confío mandarte el libro antes de irme a la India, o en el peor de los casos desde Delhi, pocos días después. No quiero oír hablar de edición antes de que lo hayas leído, porque no sé, realmente no sé. Es mucho más y mucho menos de lo que yo quería, *estoy totalmente perdido y confuso después de esta tercera tentativa*.” Julio Cortázar, *Cartas 1964-1968*, Argentina, Alfaguara, 2000, p. 1213. El subrayado es nuestro. En un texto titulado “Una muñeca rota” en Julio Cortázar, *La casilla de los Morelli*, Argentina, Tusquets Editores, 1988, el autor explica que durante la elaboración de *62* se fue encontrando con muchos textos que bien podrían haber sido incluidos en el cuerpo de la novela, tal como esa técnica del collage fue utilizada en *Rayuela*; sin embargo decidió no hacerlo. Quiso dejar la narración más “limpia”, más cerrada y más autorreferente (esto lo agregamos nosotros) como le fuera posible. En otras palabras, no debería haber ningún elemento exógeno al texto que no fuera producto de la intertextualidad “encarnada” en el propio texto, como es el caso de las referencias a Michel Butor y a Elizabeth Báthory, por mencionar sólo dos ejemplos. Ya veremos una posible explicación a esto.

por acontecer en la narración no son definitivas, son apenas señales, “pistas” de lo que viene. Éste no es el clásico narrador omnisciente pues vacila. Él mismo no está seguro de lo que va a pasar, pero tiene en sus manos todos los elementos. Podríamos resumir la paradoja principal afirmando que pareciera que todo *ya* fue jugado y que todo está *por* jugarse. De allí, tal vez, una de las razones por las cuales esta primera parte es tan árida, tan críptica, incluso tan balbuciente en ambos niveles narrativos aquí distinguidos (las secuencias diferenciadas por las sangrías).

En la secuencia citada encontramos una posible referencia al propio narrador: “Bien puede suceder que [...] *decir* todo eso sea estar todavía más solo en una habitación donde hay un gato y una máquina de escribir; o quizá ser alguien que en el andén de una estación mira las combinaciones instantáneas de los insectos que revolotean bajo una lámpara.”⁸ Mediante la “figura” de mi paredro es que Cortázar podrá mantener una enorme ambigüedad en términos de quién y desde dónde narra a lo largo de toda la novela. Si bien en esta secuencia todavía no se lo nombra explícitamente, la mención al andén y a las combinaciones de insectos que se forman en una lámpara nos remite a la penúltima página del libro (o última, dependiendo de la edición), en donde, precisamente, mi paredro (un paredro, por otra parte, ya individualizado, pero eso lo veremos más adelante) está haciendo eso.

Después de esta primera secuencia con sangría, las otras se irán intercalando con las del restaurante Polidor, correspondiendo a la cinco, la siete y la nueve, antes de la conclusión del episodio allí mencionado. La quinta inicia, de nuevo, con un tono hipotético

⁸ En una entrevista con Evelyn Picon, Cortázar daba algunas “claves” de interpretación de *62*, en concreto sobre quién sería el “autor” del texto: “[...] Calac, aunque nunca se dice en el libro, es un hombre sumamente lúcido, y tal vez él es el único que alcanza a tener alguna idea de cómo están actuando las figuras y no quiere agregar una más. Te voy a decir por otro lado que tampoco estoy seguro de que el lector se dé cuenta de que el autor de *62* es Calac. Eso se siente.

-Sí, porque al final en el tren toma apuntes.

-Se ve perfectamente que él es; yo no sé si sabes que Calac, si lees la palabra al revés también es Calac y eso forma parte un poco de mi magia de las palabras, porque fue una manera de mostrar que Calac era yo. Es decir, que dar vuelta a su nombre sigue teniendo sentido, y empieza con la primera letra de mi apellido.” Evelyn Picon, *Cortázar por Cortázar*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1981, p. 109. Nosotros encontramos asaz insatisfactoria esta “solución” al enigma de quién es el que narra, así como las “razones” que convertirían a Calac en el autor, pues como hemos querido mostrar, esto es mucho más complicado y tiene implicaciones que, en todo caso, deben buscarse en el propio texto, no en la opinión del autor. Sin embargo, algunos críticos han concedido demasiado fácilmente esta “explicación” de una parte que es fundamental para comprender la complejidad de la novela: no un posible “autor” que fuera parte de la propia diégesis, sino los *niveles narrativos* que están implicados en ella.

y reflexiona sobre, precisamente, el tema de contar y, otra vez, proporciona ahora una de las claves de lectura de toda la novela, misma que ya habíamos señalado: la sustitución:

Suponiendo que el que cuenta contara a su manera, es decir *que ya mucho estuviera tácitamente contado* para los de la zona (Tell, que todo lo comprende sin palabras, Hélène, a quien nada le importa cuando te importa a ti), o que de unas hojas de papel, de un disco fonográfico, una cinta magnetofónica, un libro, *un vientre de muñeca* salieran pedazos de algo que *ya no sería* lo que están esperando que empieces a contar, *suponiendo* que lo contado no tuviera el menor interés para Calac o Austin y en cambio atrajera desesperadamente a Marrast o a Nicole, sobre todo a Nicole que te ama sin esperanza, *suponiendo* que empezaras murmurar un largo poema donde se habla de la Ciudad que también ellos conocen y temen y a veces recorren, si *al mismo tiempo* o como una *sustitución* te fueras sacando la corbata y te inclinaras para ofrecerla, previamente arrollada con mucho cuidado, a Polanco que la contempla estupefacto y termina por pasársela a Calac que no quiere aceptarla y consulta escandalizado a Tell que aprovecha para hacerle trampa en el poker y ganarle el pozo; *suponiendo* absurdos así, que en la zona y en ese momento pudieran ocurrir cosas semejantes, habría que preguntarse si tiene sentido el que estén ahí *esperando que empieces a contar*, que en todo caso alguien empiece a contar, y si el buñuelo de banana en que está pensando Feuille Morte no *reemplazaría* harto mejor esa vaga expectativa de los que te rodean en la zona, indiferentes y obstinados a la vez, exigentes y burlones como tú mismo con ellos cuando te toca a ti escucharlos o verlos vivir sabiendo que todo *eso viene de otra parte o se va quién sabe adonde*, y que por eso mismo es lo que cuenta para casi todos ellos. (18-19. El subrayado es nuestro.)

Es de notar, de nuevo, este narrador en tercera persona dubitativo, que además se dirige a una segunda persona en singular que, por la mención a la indiferencia de Hélène y al amor de Nicole, podemos deducir que se trata de Juan, cuya confusión en nochebuena está siendo narrada *paralelamente* a estos, por así decir, paréntesis en la diégesis inicial. Allí también está insinuada una posible “guía” de lectura de los acontecimientos que están por desarrollarse en la trama: la sustitución. Gran parte de la sensación de misterio y enigma que uno como lector tiene al leer esta novela está dada en una serie de objetos cuyo significado, podemos intuir, apuntan hacia algo más, como la bolsa que carga Hélène en la Ciudad, el basilisco y, sobre todo, lo que hay en el vientre de la muñeca, que en esta cita ya es mencionado. La sustitución, asimismo, se encuentra, como dijimos antes, en el nivel de los dobles, pero también, en el juego de miradas que se va a establecer entre los personajes, las relaciones amorosas alienadas entre ellos (Calac está enamorado de Nicole, quien se

encuentra con Marrast pero que está enamorada de Juan, quien se encuentra con Tell, pero que está enamorado de Héléne, quien lo desprecia). Tanto los objetos, como las relaciones amorosas, parecieran estar siempre apuntando a otro lado. De todas las formas que la sustitución tiene en esta novela nosotros sólo nos enfocaremos en una que más adelante será explicada. Al final de esta secuencia hay un cambio drástico de narrador y de tiempo:

Y tú, Héléne, ¿también me mirarás así? Veré irse a Marrast, a Nicole, a Austin, despidiéndose apenas con un gesto que parecerá un encogimiento de hombros, o hablando entre ellos porque también ellos tendrán que contar, habrán traído noticias de la Ciudad o estarán a punto de tomar un avión o un tren. Veré a Tell, a Juan (porque puede ocurrir que también yo vea a Juan en ese momento, en la zona), veré a Feuille Morte, a Harold Haroldson, y veré a la condesa o a Frau Marta si estoy en la zona o en la Ciudad, los veré yéndose y mirándome. Pero tú, Héléne, ¿te irás también con ellos, o vendrás lentamente hacia mí con las uñas manchadas de desprecio? ¿Estabas en la zona o te soñé? Mis amigos se van riendo, nos encontraremos otra vez y hablaremos de Londres, de Boniface Perteuil, de la Ciudad. Pero tú, Héléne, ¿habrás sido una vez más un nombre que levanto contra la nada, el simulacro que me invento con palabras mientras Frau Marta, mientras la condesa se acercan y me miran? (19-20)

El narrador ahora cambia y se dirige específicamente a Héléne, pero en un tono más “confesional”, en un tono que parece más un monólogo interior, por así decir, que un diálogo de hecho. Es muy probable que quien narra sea Juan, pues él es el único que a lo largo de la novela mantendrá este tipo de diálogo interior con Héléne, a pesar de que este narrador en primera persona asegure que también podría ver a Juan *en la zona*. Esta puntualización hace factible que en efecto sea Juan el que narra por las características que, como más adelante veremos, tienen el paredro, es decir una ubicuidad que no lo suscribe a un personaje en particular, y la capacidad de aportar una visión tanto objetiva como subjetiva de una misma situación. Nótese también la narración en futuro y la utilización reiterada de los verbos ver y mirar, situación que, como dijimos antes, es fundamental para la trama. Pero, además, hay que recordar que, justamente, en el *Aleph*, Borges precede su enumeración con el verbo ver en pasado: vi. Aquí se utiliza el mismo recurso pero en futuro: veré, aunque en este caso, lo que se enumera no son objetos, sino personas, y de paso introduce a más personajes: Boniface Perteuil y Harold Haroldson.

En las últimas secuencias con sangría de esta primera parte, el narrador introducirá, finalmente, tanto la Ciudad como al paredro, elementos o figuras que tendrán rasgos muy similares.

(De la Ciudad, que en adelante se mencionará sin mayúscula puesto que no hay razón para extrañarla —en el sentido de darle un valor privilegiado por oposición a las ciudades que nos eran habituales— conviene hablar desde ahora porque todos nosotros estábamos de acuerdo en que cualquier lugar o cualquier cosa podían vincularse con la ciudad, y así a Juan no le parecía imposible que de alguna manera lo que acababa de ocurrirle fuese materia de la ciudad, una de sus irrupciones o sus galerías de acceso abriéndose esa noche en París como hubiera podido abrirse en cualquiera de las ciudades adonde lo llevaba su profesión de intérprete. Por la ciudad habíamos andado todos, siempre sin quererlo, y de regreso hablábamos de ella, comparábamos calles y playas a la hora del *Cluny*. La ciudad podía darse en París, podía dársele a Tell o a Calac en una cervecería de Oslo, a alguno de nosotros le había ocurrido pasar de la ciudad a una cama en Barcelona, a menos que fuera lo contrario. La ciudad no se explicaba, era; había emergido alguna vez de las conversaciones en la zona, y aunque el primero en traer noticias de la ciudad había sido mi paredro, estar o no estar en la ciudad se volvió casi una rutina para todos nosotros, salvo para *Feuille Morte*. Y ya que de eso se habla, con la misma razón hubiera podido decirse que mi paredro era una rutina en la medida en que siempre había entre nosotros alguno al que llamábamos mi paredro, denominación introducida por Calac y que empleábamos sin el menor ánimo de burla puesto que la calidad de paredro aludía como es sabido a una entidad asociada, a una especie de compadre o sustituto o *baby sitter* de lo excepcional, y por extensión un delegar lo propio en esa momentánea dignidad ajena, sin perder en el fondo nada de lo nuestro, así como cualquier imagen de los lugares por donde anduviéramos podía ser una delegación de la ciudad, o la ciudad podía delegar algo suyo (la plaza de los tranvías, los portales con las pescaderas, el canal del norte) en cualquiera de los lugares por donde andábamos y vivíamos en ese tiempo.(21–22. El subrayado es nuestro.)

Y continúa en la secuencia nueve, la última de esta serie:

De la ciudad se irá hablando en su momento (*hay* incluso un poema que *se citará o no se citará*), así como de mi paredro podía hablar cualquiera de nosotros y él a su vez podía hablar de mí o de otros; ya se ha dicho que la atribución de la dignidad de paredro era fluctuante y dependía de la decisión momentánea de cada cual sin que nadie pudiese saber con certeza cuándo era o no el paredro de otros presentes o ausentes en la zona, o si lo había sido y acababa de dejar de serlo. La condición de paredro parecía consistir sobre todo en que ciertas cosas que hacíamos o decíamos eran siempre dichas o hechas por mi paredro, no tanto para evadir responsabilidades sino más bien como si en el

fondo mi paredro fuese una forma del pudor. Sé que lo era, sobre todo para Nicole o Calac o Marrast, pero además mi paredro valía como testimonio tácito de la ciudad, de la vigencia en nosotros de la ciudad, que habíamos aceptado a partir de la noche en que por primera vez se había hablado de ella y se habían conocido sus primeros accesos, los hoteles con verandas tropicales, las calles cubiertas, la plaza de los tranvías; a nadie se le hubiera ocurrido pensar que Marrast o Polanco o Tell o Juan habían hablado los primeros de la ciudad, porque eso era cosa de mi paredro, y así *atribuir cualquier designio o cualquier ejecución a mi paredro tenía siempre una faceta vuelta hacia la ciudad*. Éramos profundamente serios cuando se trataba de mi paredro o de la ciudad, y nadie se hubiera negado a acatar la condición de paredro cuando alguno de nosotros se la imponía por el mero hecho de darle ese nombre. Desde luego (todavía hay que aclarar estas cosas) las mujeres también podían ser mi paredro, *salvo Feuille Morte*; cualquiera podía ser el paredro de otro o de todos y el serlo le daba como un valor de *comodín en la baraja*, una eficacia ubicua y un poco inquietante que nos gustaba tener a mano y echar sobre el tapete llegado el caso. Incluso había veces en que sentíamos que mi paredro estaba como existiendo al margen de todos nosotros, que éramos nosotros y él, como las ciudades donde vivíamos eran siempre las ciudades y la ciudad; a fuerza de cederle la palabra, de aludirlo en nuestras cartas y nuestros encuentros, de mezclarlo en nuestras vidas, llegábamos a obrar como si él ya no fuera sucesivamente cualquiera de nosotros, como si en algunas horas privilegiadas saliera por sí mismo, mirándonos desde fuera. Entonces nos apresurábamos, en la zona, a instalar nuevamente a mi paredro en la persona de cualquiera de los presentes, a sabernos el paredro de otro o de otros, apretábamos las filas en torno a la mesa del *Cluny*, nos reíamos de las ilusiones; pero llegaba poco a poco el tiempo en que reincidíamos casi sin advertirlo, y de postales de Tell o noticias de Calac, del tejido de llamados telefónicos y mensajes que iban de destino a destino, se iba alzando otra vez una imagen de mi paredro que ya no era la de ninguno de nosotros; muchas cosas de la ciudad debieron venir de él, porque nadie las recordaba como dichas por otro, de alguna manera se incorporaban a lo que ya sabíamos y a lo que ya habíamos vivido de la ciudad, las aceptábamos sin discusión aunque fuera imposible saber quién las había traído primero; no importaba, todo eso venía de mi paredro, de todo eso respondía mi paredro. (26,27 y 28. El subrayado es nuestro)

Tanto la idea de la ciudad como la de la zona como la del paredro, podríamos llamarlas “figuras” en el sentido muy particular que para Cortázar tiene esta noción⁹, que en este caso surgiría como resultado de la reunión de un grupo pero que una vez formada lo sobrepasa, y

⁹ Véase Daniel González Dueñas, *Las figuras de Julio Cortázar*. México, Editorial Aldus, 2002, p. 67. “Intuir las figuras secretas que trama el azar, hundirse hasta el fondo en el origen de los actos más “comunes”, quizás acceder a un punto en que esos acomodos puedan quedar fugaz pero claramente a la vista, no es en las novelas de Cortázar una postura “aleatoria” sino la búsqueda suprema. Así, las voces narradores [...] buscan alejarse en los momentos de mayor intensidad en la interacción de los grupos, y contemplar la figura que se cumple en éstos.”

al mismo tiempo sólo es posible por la existencia de aquél. En el caso del paredro y de la ciudad, ambas figuras al final cobran una vida propia. Además, el paredro tiene una función fundamental en términos de los cambios en el punto de vista narrativo tan constantes y desconcertantes que Cortázar emplea a lo largo de toda la novela. Como dice Kulin:

El paredro sabe más que los personajes y no obstante, no posee ningún hecho que no sea conocido al menos por uno de ellos. [...]

La ventaja del paredro no viene, pues, del mejor conocimiento de los hechos; se debe más bien al no estar ligado a ninguno de los personajes, a pesar de que exista concretamente en uno u otro de ellos mirando a la vez desde dentro y desde fuera. En resumen, está sometido a las limitaciones de un personaje a la par que goza de la libertad del autor.

El paredro–narrador asegura el libre tránsito entre el autor fuera de la narración y el personaje–narrador puesto dentro de la narración. En él se identifica Cortázar con la totalidad de sus personajes–narradores, con cierto narrador colectivo que pasa en y por ellos, que los sobrepasa también. [...] Como anticipador del relato es un narrador en primer grado. Lo que narra no sirve de marco al relato, ni se puede calificar de un relato anterior o posterior al relato propiamente dicho. Es uno y otro a la vez, un centro enigmático, la antecedencia y la consecuencia de lo relatado; en pocas palabras: la causa y el efecto de la narración.¹⁰

Es con esta figura que el autor podrá hacer esos cambios de punto de vista narrativo, así como de perspectiva: pasará de la tercera persona a la primera o la segunda del singular de manera fluida y constante según lo requiera la situación, lo cual le permite, como señala Kulin, entrar y salir de la conciencia de los personajes a su libre antojo, mostrando alternativamente un punto de vista “objetivo” o exterior y “subjetivo” o interior. En “La señorita Cora”, cuento contenido en *Todos los fuegos el fuego*, Cortázar ensayó esta técnica, en donde el flujo narrativo fluctúa de un personaje a otro sin ningún tipo de aviso tipográfico o de cualquier otro tipo y el lector, poco a poco, acostumbrándose a estos cambios, puede adivinar en la consciencia de quién se encuentra la narración en cada momento¹¹. El paredro serviría para “modular” este flujo pues permite, como ya dijimos, ir de una perspectiva exterior a una interior, según las necesidades de la propia narración. De hecho, para un lector no atento, los cambios resultarán prácticamente imperceptibles.

¹⁰ Kulin, op. cit., p. 100

¹¹ Técnica, por otra parte, muy similar a la que utiliza Virginia Woolf en *Mrs Dalloway*, publicada por primera vez en 1925.

El caso de la ciudad es similar en lo que se refiere a ser un producto colectivo, pero diferente en cuanto a las funciones que desempeñará a lo largo del relato. Primeramente habría que mencionar que Cortázar habla de la zona y de la ciudad como dos cosas distintas. Sin embargo, la primera, parece más bien una idea fallida, no suficientemente desarrollada, e incluso no tiene mayor importancia para los fines de la trama pues, en última instancia, sólo parece referirse al hecho de reunirse, y contrario a su nombre, no refiere un lugar en particular. La ciudad habría surgido de la zona y en todo caso ésta sí tendría mayor fuerza pues, al igual que el paredro, adquiere una vida propia e irrumpe en el momento menos esperado, sin la voluntad de los personajes. Por esta razón, dejaremos de lado la noción de la zona y nos centraremos exclusivamente en la ciudad. Ésta va a permitir a Cortázar hacer rupturas temporales y espaciales a lo largo de la narración, además de que cumplirá con una función mucho más importante: la de ser una especie de espejo, en donde una realidad onírica, alterna, casi siniestra, se desarrollará paralelamente a los eventos de la trama del lado de la “vigilia”¹².

Hay una última cuestión que quisiéramos comentar y que nos dará pauta para, a partir de todos los elementos hasta aquí expuestos, aventurarnos a hacer una hipótesis general de lectura sobre la totalidad de la novela. Como el lector habrá notado, en las secuencias de sangría especial citadas antes, hemos subrayado doblemente una particularidad que ha sido ignorada por todos los críticos: el hecho de que Feuille Morte sea la única que ni puede ser paredro ni puede entrar en la ciudad. ¿Por qué este énfasis en un personaje, a decir de algunos, estúpido, irrelevante, pues en toda la novela no hace otra cosa que pronunciar la “enigmática” o absurda frase “bisbis”? Para nosotros, es justamente este personaje el que nos da la clave para una posible interpretación de la forma, del “armado”

¹² Resulta por lo menos difícil no mencionar la importancia de la ciudad para el propio Cortázar, pues si bien en el momento en que la incluye en su novela se ha convertido en literatura, la ciudad tal cual está descrita en este libro literalmente se le aparecía en sueños, según cuenta él mismo autor, quien la distinguía de los sueños normales. Cada vez que la “soñaba” se le iba mostrando una nueva sección de la ciudad e incluso, al final de sus días, ya contaba con un mapa más o menos elaborado de ella. Él aseguraba que cuando muriera iría allí. “Yo soy más modesto, tengo solamente una ciudad, pero en estos últimos años se ha ido descubriendo, dibujando poco a poco. Y aunque todavía hay mucho que andar en ella y conocerla, el trazado general está bastante claro, y hace unos días, al levantarme, fui capaz de dibujar un primer mapa donde se ubican varias cosas importantes, procedentes de diversos sueños pero que corresponden inequívocamente a la ciudad. De todo esto lo que más me asombra es que siempre sé –sin razones, pero eso...-, cuando algo que he soñado no pertenece a la ciudad, aunque ocurra en una ciudad.” Julio Cortázar, *Cartas 1937-1963*, Argentina, Alfaguara, 2000, p. 523. También véase el capítulo dedicado a esta cuestión en el libro de Daniel González Dueñas citado.

de la novela. Feuille Morte significa “hoja muerta” en francés. Pero más importante que este significado literal está el significado, curiosamente, ¡también literal! de aquello que enuncia: bisbis o bisbís es un juego de azar tradicional en Argentina, pero tampoco hay que buscarle mucho; el Diccionario de la Lengua Española lo define como: “(Voz onomat.) Juego que se hace en un tablero o lienzo dividido en casillas con números y figuras, en cada una de las cuales colocan los jugadores las puestas que quieren. Sacado a la suerte el número de una de aquellas, el banquero paga al jugador favorecido su puesta multiplicada, y los demás pierden las suyas. 2. Tablero o lienzo que sirve para este juego.” Como desde el inicio de este capítulo hemos querido sugerir, *62/Modelo para armar* está escrita pensando en un juego, y nosotros complementaríamos, un juego de *cartas*.¹³ Habrá, tal vez, algún lector que le parezca exagerada o, incluso, inverosímil nuestra hipótesis. Sin embargo, la idea de juego de cartas está apuntalada literal y explícitamente a lo largo de toda la novela. La palabra “cartas”, en el sentido de juego, aparece en toda la novela en por lo menos seis ocasiones, mientras que la palabra “baraja”, en once. En resumen: nosotros proponemos hacer una lectura más literal que “esotérica” o incluso “simbólica” del sentido de estas palabras, pues el autor, en la mayoría de los casos las utiliza cuando habla del desconcierto, del ordenamiento de los eventos, o sea cuando se quiere conocer un probable sentido de los acontecimientos que sólo podría tener quien conoce la totalidad de las cartas o quien mira la jugada que se ha formado después de una “tirada”.¹⁴ A la luz de esta

¹³ Es de notar que inclusive el propio Cortázar restó importancia a este personaje. En la misma entrevista con Evelyn Picón antes citada, dice: “-¿En qué medida se relaciona el infantil “bisbis” de Feuille Morte con el dadaísmo y los sonidos sin sentido?

-Ninguna relación. No. Tiene -y no sé quién lo vio eso ya, quizás tú, quizás tú, no lo sé- tiene una relación simbólica, porque curiosamente es el único personaje que *es una especie de retardada mental*, Feuille Morte, lo único que dice es eso y *no tiene ninguna participación en el libro*. Sin embargo es la figura que todos protegen, que nadie odia, a quien nadie quiere hacerle nada, de quien nadie está enamorado, pero a quien todo el mundo le tiene cariño como se ve en la escena final en que todo el mundo gira en torno a Feuille Morte para protegerla que no se quede perdida en una estación de tren.” Picon, *op. cit.*, p. 85. El subrayado es nuestro.

¹⁴ Para regocijo del lector escéptico, léase esta pequeña muestra: “¿Qué venías a hacer aquí? No tenías derecho a estar *entre las cartas de esa secuencia...*” (21) “Hélène, que no entendiste la muerte del muchacho en la clínica, la muñeca de monsieur Ochs, el llanto de Celia, que simplemente *echaste mal las cartas*, inventaste un gran juego que te vaticinó lo que no eras...” (27) “Desde su lado diurno y atorbellinado, *Tell jugaba con el mínimo de cartas*: la vieja, la chica inglesa, el hotel habitado por sombras que trizaban el tiempo...” (58) “Y si me callara traicionaría, porque las *barajas están ahí*, como la muñeca en tu armario o la huella de mi cuerpo en tu cama, y yo volveré a echarlas a mi manera...” (27) “*Tell ¿cuántas combinaciones habrá en esa roñosa baraja* que el tipo con cara de pescado está mezclando en la mesa del fondo?” (137) El subrayado es nuestro y la numeración corresponde a la edición de Alfaguara. Nótese como casi en todo momento hay una enumeración de elementos, de cartas que están entrando en juego.

hipótesis podemos comprender mejor todo el desarrollo de esta primera parte que hasta aquí hemos examinado.

Como ya apuntábamos, la casi totalidad de los elementos, o para decirlo en nuestros nuevos términos, de las cartas de que consta la novela ya han sido por lo menos mencionadas a lo largo de estas primeras diez secuencias, pero han aparecido en desorden. Como decíamos, los niveles narrativos hasta aquí distinguidos parecen estar divididos entre un juego ya jugado y un juego por jugarse. A partir de la analogía con un juego de cartas proponemos interpretar este inicio como el momento en que todas las cartas están siendo barajadas, antes de ser lanzadas y determinar una tirada particular e irreversible. La novela está autocontenida en estas primeras páginas y ni siquiera el narrador omnisciente vacilante del que hablamos sabe cómo va a quedar la tirada a pesar de tener entre sus manos todas las cartas; es decir, estamos en el momento previo a poner un orden en la narración, en el momento previo a *contar*, a que inicie propiamente el desarrollo de la trama con su inexorable tirada, o sea, a iniciar la transcripción sucesiva del relato, tal como el lenguaje mismo es, diría Borges. Pero también, y esto ya lo mencionamos y es la gran paradoja de este penoso inicio, está siempre presente la idea de que el juego ya fue jugado puesto que la narración que se refiere a lo sucedido a Juan en nochebuena está en pasado, y parece señalar que en todo caso, el personaje está recordando. No sabemos si el propio Cortázar tendría claro hacia dónde iría la novela después de este primer momento¹⁵, pero es curioso notar la duda con la que el narrador de la secuencia nueve habla de incluir o no un poema de la ciudad y que mencione esto entre paréntesis (“hay incluso un poema que se citará o no se citará”), poema que finalmente sí se inserta apenas dos secuencias después, es decir, una vez que inicia esta suerte de “Big-bang” narrativo.

Por último, dentro de nuestra propuesta, afirmamos que se puede hacer una lectura *también* literal de la figura de mi paredro, además de la función que cumple en términos de la modulación del punto de vista narrativo ya expuestas. Dice Cortázar: “cualquiera podía

¹⁵ Cosa que en última instancia resultaría irrelevante para los fines de análisis. Sin embargo, para esos lectores curiosos y que les gusta hurgar en la vida de los otros, léase el siguiente extracto de una carta que Cortázar dirige a Fredi Guthmann en diciembre de 1968: “En cuanto a 62, y me dirás alguna vez que te pareció esa tentativa bastante desesperada de escribir a contracorriente, es decir dejando que las interacciones y las figuras se fueran armando *sin mi intervención consciente, yo mismo tan perdido como cualquiera de los personajes que ignoran las razones profundas de lo que les va sucediendo.*” *Cartas 1964-1968*, p. 1302 El subrayado es nuestro. Lo que definitivamente hubiera sido muy valioso, sería el que las versiones previas de esta novela hubieran sido conservadas.

ser el paredro de otro o de todos y el serlo le daba como un valor de *comodín en la baraja*, una eficacia ubicua y un poco inquietante que nos gustaba tener a mano y *echar sobre el tapete* llegado el caso.” En efecto, además de las implicaciones que esta figura tiene en términos de proporcionar una manera de sustituir un personaje por otro, habrá momentos de un carácter verdaderamente lúdico en la narración, en los cuales el paredro será una especie no sólo de comodín, como el propio autor menciona, sino de carta escondida, que uno tiene que tratar de adivinar, de saber cuál es, quién se “esconde” en la figura de mi paredro, deduciéndolo de las cartas que están “boca arriba” (o sea cuyos nombres son mencionados).

Sin embargo –y muy a nuestro pesar y al de cualquier lector– las dificultades de esta primera parte no han concluido. En la siguiente secuencia, es decir, la once, Juan abandona el restaurante Polidor y se dirige hacia el barrio del canal Saint–Martin, cerca de donde, suponemos, vive Hélène y, al dar más elementos, más cartas que se jugarán en la novela, complica una posible interpretación lineal de los acontecimientos. En esta suerte de monólogo interior que el personaje dirige a ella, le pregunta:

¿Qué venías a hacer aquí? No tenías derecho a estar entre las cartas de esa secuencia, no eras tú quien me había esperado en la esquina de la rué de Vaugirard. ¿Por qué te obstinabas en sumarte, por qué una vez más oíría tu voz hablándome de un muchacho muerto en una mesa de operaciones, de una muñeca guardada en un armario? ¿Por qué llorabas otra vez, odiándome?(30)

A juzgar por la cita, los acontecimientos relacionados con la muñeca del señor Ochs y el episodio del muchacho muerto en quien Hélène mira a Juan ya han ocurrido, y todavía se agregan otros elementos:

Tal vez fue en ese momento cuando al final de un interminable caminar *entreví la silueta de Frau Marta en el pontón que se deslizaba sin ruido por un agua como de mercurio*; y aunque *eso había ocurrido en la ciudad, al término de una interminable persecución*, ya no podía parecerme imposible ver a Frau Marta en esa nochebuena de París, *en ese canal que no era el canal de la ciudad*. Me desperté (hay que darle un nombre, Hélène) en un banco, al alba; todo me facilitaba una vez más la explicación atendible, *el sueño donde se mezclan los tiempos*, donde tú, que en ese momento dormirías sola en tu departamento de la rué de la Clef, *habías estado conmigo*, donde yo había

llegado hasta la zona para contar esas cosas a los amigos, y donde *mucho antes* había cenado como en un banquete fúnebre, entre guirnaldas y alfabetos rusos y vampiros.(31 El subrayado es nuestro)

En este último párrafo, el narrador nos remite hasta el final de la novela. Desde luego esto únicamente lo sabe quien ya ha leído al menos una vez toda la novela (de más está mencionar que esta novela exige ser leída por lo menos dos veces). Es el episodio en donde, precisamente Juan observa a Nicole en manos de Frau Marta, navegando sobre un pontón, y además menciona “una interminable persecución” que es la realizada por Juan y Tell en un momento clímax de la novela. Pero atención, el narrador es suficientemente cuidadoso para dejar estas referencias indeterminadas: tan sólo menciona que está viendo a Frau Marta en un pontón, pero no habla de Nicole, esto lo podemos suponer nosotros que ya contamos con una lectura general de la novela; y, además, al referirse al segundo elemento, lo hace mediante un artículo indeterminado, es decir habla de “*una* interminable persecución”. No está diciendo que sea *la* persecución que llevó a cabo con Tell durante su estancia en el Hotel Rey de Hungría en Viena. Finalmente hay una interesante transposición de planos. La persecución de la que habla habría ocurrido en la ciudad; no obstante, lo que el narrador está diciendo es que ve una “escena” con Frau Marta (que si no es la misma por lo menos es lo suficientemente similar para producir su sorpresa), la cual se “repite” ya no en un canal de la ciudad, sino en un canal de París, en nochebuena. A continuación viene –sello particular de toda esta primera parte– el intento de ordenar y darle un nombre a lo que está aconteciendo; de explicarlo. Juan dice: “Me desperté (hay que darle un nombre, Hélène)” y lo que ha visto y no comprende lo cataloga como un sueño, aumentando el clima de incertidumbre, de duda, de ambigüedad que ha mantenido toda esta primera parte; pero, como si no fuera suficiente, menciona otra “carta” que también se encuentra en las últimas secuencias de la novela: la noche que, por fin, pasan juntos Hélène y Juan. Insistimos en la precaución del narrador de en ningún momento determinar, fijar las situaciones narradas. Están mencionadas, sueltas, revueltas, desordenadas, y, sobre todo, sugeridas. Pero están allí. Es el lector quien les “pone nombre” (tal como acabamos de proponer que puede ser).

Después de esta secuencia, sigue el poema de la ciudad. Es decir, la duda que tenía el narrador de la secuencia nueve sobre la inclusión o no de este poema, se resuelve. Pero todavía encontramos un último “coletazo”, una última secuencia en donde la narración está al borde de echar la tirada, de ser ordenada, pero donde, también, se mencionarán otros

elementos que cerrarán este inicio, es decir, que harán de esta narración inicial un mundo autocontenido y autosuficiente, volcado sobre sí mismo. Veamos.

Hélène, si les dijera que todo lo que *están esperando* (*porque están ahí*, esperando que alguien *empiece a contar, a poner orden*), si les dijera que *todo se resume* en ese lugar sobre la chimenea de mi casa en París, entre una pequeña escultura de Marrast y un cenicero, donde hay el espacio preciso que siempre reservé para posar tu carta, *esa que no me escribiste nunca*. Si les dijera de la esquina de la rué de l'Estrapade donde te esperé a medianoche en la llovizna, dejando caer una colilla tras otra en el charco sucio donde temblaba una estrella de saliva. *Pero contar*, tú lo sabes, *sería poner orden* como quien diseña pájaros, y también en la zona lo saben y el primero en sonreír sería mi paredro, el primero en bostezar sería Polanco, y también tú, Hélène, *cuando en lugar de tu nombre fuera poniendo anillos de humo o figuras de lenguaje*. (36. El subrayado es nuestro)

Primero debe notarse la utilización no sólo del presente, sino de un presente continuo indicado por el gerundio. Es, como ya mencionábamos, el momento previo a contar, a poner orden en la narración. Lo segundo a notar es el recurrente tema de la sustitución: decir una palabra en lugar de otra, poner una cosa donde hay algo que no se puede decir. Continuemos.

Mira, hasta el final *me resistiré* a aceptar que eso *tuvo que ser así*, hasta el final preferiré nombrar a Frau Marta que *me lleva de la mano por la Blutgasse* donde todavía *se dibuja* en su niebla de moho el palacio de la condesa, me obstinaré en *sustituir a una niña de París por una de Londres*, una cara por otra, y cuando me sienta acorralado al borde de tu nombre inevitable (porque *siempre estarás ahí* para obligarme a decirlo, para castigarte y vengarte a la vez en mí y por mí), *me quedará el recurso de volver a jugar con Tell*, de imaginar entre tragos de slíovovitz que todo sucedió fuera de la zona, en la ciudad si quieres (*pero allí puede ser peor, allí pueden matarte*), y además estarán los amigos, estarán Calac y Polanco jugando con canoas y laudistas, estará la noche común, la de este lado, la protectora con periódicos y Tell y hora de Greenwich. (36–37. El subrayado es nuestro.)

Ya en la primera frase de esta cita encontramos el tironeo aquí desarrollado: entre un futuro incierto y un pasado concluido. El tiempo utilizado es el presente desde el cual narra el personaje pero con constantes referencias a un futuro. Sin embargo todo el tono de lo narrado es de algo ya sucedido, ya terminado, de un juego ya jugado. Está implícita la posibilidad de repetir, de volver a jugar con las cartas (“me quedará el recurso de volver a

jugar con Tell”) ante una suerte ya echada. Pero inmediatamente después habla de otras situaciones en futuro, que si seguimos un hilo narrativo lineal, también ya habrían acontecido (“estarán Calac y Polanco jugando con canoas y laudistas”), y por último está la mención a la muerte de Hélène, ocurrida en las últimas secuencias del libro. Sin embargo debe notarse la conjugación de los verbos en presente y la utilización del verbo poder: allí *pueden* matarte. El narrador en ningún momento dice “te mataron” o “te van a matar”; todo es posibilidad: las cartas, las situaciones están allí, pero están siendo barajadas, están por echarse. Y esto es más notorio por la indefinición *espacial* del que narra (“preferiré nombrar a Frau Marta que *me lleva de la mano por la Blutgasse*”) ¿dónde está situado espacialmente el narrador: en Viena, en un café, en la zona, frente al departamento de Hélène, en la rue de la Clef? No lo sabemos. Y más adelante continúa:

Pero ahora escúchame, aunque estés durmiendo sola en tu departamento de la rue de la Clef: el silencio también es traición. Hasta el final pensaré que *puedo haberme equivocado*, que las evidencias que te manchan contra mí, que me vomitan cada mañana en una vida que ya no quiero, nacen quizá de que *no supe encontrar el verdadero orden* y de que tú misma no entendiste nunca lo que estaba pasando, Hélène, que no entendiste *la muerte del muchacho en la clínica, la muñeca de monsieur Ochs, el llanto de Celia, que simplemente echaste mal las cartas*, inventaste un gran juego que te vaticinó lo que no eras, lo que todavía me obstino en querer que no seas. Y si me callara traicionaría, porque las barajas están ahí, como la muñeca en tu armario o la huella de mi cuerpo en tu cama, y *yo volveré a echarlas a mi manera*, una y otra vez *hasta convencerme de una repetición inapelable* o encontrarte por fin como hubiera querido encontrarte en la ciudad o en la zona (*tus ojos abiertos en esa habitación de la ciudad, tus ojos enormemente abiertos sin mirarme*); y callar entonces sería vil, *tú y yo sabemos demasiado de algo que no es nosotros y juega estas barajas en las que somos espadas o corazones pero no las manos que las mezclan y las arman*, juego vertiginoso del que *sólo alcanzamos a conocer la suerte que se teje y desteje a cada lance, la figura que nos antecede o nos sigue, la secuencia* con que la mano nos propone al adversario, la batalla de azares excluyentes que decide las posturas y las renunciadas.(37–38. El subrayado es nuestro)

En este párrafo (y todavía algunos renglones después que ya no citamos) se encuentran exacerbados elementos de una posible interpretación global de la novela que ya hemos mencionado: el de leerla como un juego de cartas. Hay, de nuevo, una referencia a la muerte de Hélène, es decir, cuando Juan la encuentra en un cuarto de hotel en la ciudad con

los ojos fijos, pues está muerta, pero, otra vez, tampoco determina la situación; tan sólo la menciona. Finalmente concluye:

Yo seguiré buscando el acceso, Hélène, cada esquina me verá consultar un rumbo, todo entrará en la cuenta, *la plaza de los tranvías, Nicole, el clip que llevabas la noche del canal Saint-Martin, las muñecas de monsieur Ochs, la sombra de Frau Marta en la Blutgasse*, lo importante y lo nimio, todo lo *barajaré* otra vez para encontrarte como quiero, *un libro comprado al azar, una guirnalda con luces, y hasta la piedra de hule que buscó* Marrast en el norte de Inglaterra, la piedra de hule para tallar la estatua de Vercingétorix encargada y pagada a medias por la municipalidad de Arcueil para consternación de vecinos bien pensantes. (39 El subrayado es nuestro)

Nótese la enumeración de elementos, de “cartas” a jugarse en la narración. Paradójicamente, aquí donde termina la narración de la primera parte, en donde todos los elementos fueron nombrados, introducidos, es donde inicia propiamente el desarrollo, la “ordenación” de la trama. Pero, además, tiene otra característica muy interesante y por otra parte muy difícil de explicar: no hay una perspectiva absoluta en esta novela, no hay un narrador omnisciente, como ya vimos. Pero no sólo se trata del narrador. La narración misma de esta primera parte ha quedado implicada en el proceso de narrar. Ésta, por difícil que pueda sonar, no se consume, no termina en ese momento, sino que, además, se *consume* a sí misma, –permítasenos expresarlo de esta manera– se *deglute*. Esto en primera instancia es muy difícil de explicar porque sólo se comprende hasta que llegamos a las últimas páginas del libro. Así que también nosotros, obedeciendo a ciertas reglas mínimas para la narración (que en este caso sería la de mantener en suspenso al lector para que siga leyendo) la guardamos para el final.

Hasta este momento, e incluso tomando en cuenta todo el análisis que hemos hecho, todo parecería indicar que, a pesar de los múltiples artificios utilizados por Cortázar, la estructura del relato sería circular, es decir, estaríamos iniciando por el final de los acontecimiento (esto estaría indicado principalmente por la utilización del tiempo pasado a lo largo de toda la narración, con las salvedades mencionadas) y ahora nos encontraríamos en el momento de observar su pleno desarrollo. Esto es en parte cierto y en parte falso.

A partir de la siguiente secuencia por primera vez escuchamos las voces de otros personajes además de ese “misterioso” narrador en tercera persona y los monólogos

interiores de Juan. Pero, paradójicamente, justo la posible ordenación de los eventos por Juan es lo que ya no se encuentra en el relato, es decir, la narración de Juan ha concluido.

“Menos mal”, pensó mi paredro, “menos mal que éste renuncia por un momento al ditirambo y a la mántica, y se acuerda de cosas como la piedra de hule, por ejemplo. No está completamente perdido si todavía es capaz de acordarse de la piedra de hule”.

—Estamos esperando, che —dijo mi paredro—. Ya sabemos lo que pasó en el restaurante, si es que en realidad pasó alguna cosa. ¿Y después?

[...]

Hélène seguía callada, fumando despacio un cigarrillo rubio, atenta y ajena como siempre que yo hablaba. No la había mencionado ni una sola vez (*¿qué les conté, finalmente, qué rara mezcla de espejos y Sylvaner para alegrarles la nochebuena?*) (39 y 40. El subrayado es nuestro.)

En esta cita se puede ver perfectamente la ubicuidad de “mi paredro”, de su función en términos narrativos, es decir, su posibilidad de estar dentro y fuera. La secuencia inicia con un comentario del paredro sobre el monólogo *interior* que Juan acaba de tener en la secuencia anterior. Esto quiere decir, en primer lugar, que tuvo acceso a ella, pero con la inclusión de la acotación “pensó mi paredro” se muestra también esta dualidad de que alguien más, a su vez, tuvo acceso a lo que el paredro pensó sobre lo que Juan pensaba. Es, como el lector habrá notado, un juego casi especular (en el sentido de espejo y de simetría) de la perspectiva narrativa. Pero también, como decíamos, tristemente asistimos a la conclusión del relato de Juan. Los elementos fueron dados a lo largo de todas las páginas anteriores. La versión *de Juan*, su propio armado, jamás lo conoceremos. Pero con ésta ha iniciado *una posible* ordenación de los elementos que estamos por leer.

No es casualidad que a partir de ese momento, la narración pierda ese tono críptico y oscuro que tenía, y por ello el tono de la siguiente secuencia, si bien tiene el tipo de sangría especial, es completamente cómico y tiene una función de hacer contrapunto al tono de esta primera parte. Hilándose con la conclusión de la secuencia anterior donde se menciona la palabra sueños, se narra uno “colectivo”. Es Polanco quien inicia el relato de un sueño en donde encontró un corazón. Esta primera versión es contradicha y complementada por los demás, por los otros personajes, como si ellos también hubieran participado del mismo sueño. Es en verdad una secuencia cómica e hilarante, como casi todas las que se refieren a Polanco y a Calac.

La característica principal de la segunda parte de la novela es la de ir intercalando secuencias de distintas ciudades: Londres y Viena, primero, y luego se agregarán las secuencias de París. Lo que nosotros queríamos subrayar de estas secuencias es la forma en que están interconectadas y cómo crean un ambiente ambiguo en términos de dónde y cuándo ocurren los eventos que involucran a los otros personajes de las otras ciudades que, en términos *textuales*, o sea, en el ordenamiento de las secuencias, están ocurriendo de manera *paralela*. A lo largo la narración de toda esta segunda parte será evidente que los acontecimientos entre unas y otras no ocurren “al mismo tiempo”, sino que hay una especie de desfase entre unas y otras, no obstante lo cual, parecería que unas influyen sobre las otras *como si* una fuera causa de la otra. Pero para los fines de esta investigación sólo nos centraremos en el análisis de ciertas secuencias cuyo “diálogo” comienza a ser evidente y que, consideramos, son de suma importancia para el desarrollo y las peculiaridades de la narración que aquí hemos subrayado. Por ser más importante que la de Londres, nos centraremos en lo que ocurre en Viena, sí tomando en cuenta los eventos de la primera ciudad, pero centrándonos preferentemente en la interrelación de los acontecimientos de Viena con los de París, donde se desarrolla la historia de Hélène, Celia y el chico muerto.

La narración en Viena inicia cuando Juan se entera de que Tell, por primera vez en su vida ha accedido –o al revés– a la Ciudad. Esto rompe de alguna manera cierto equilibrio previo pues Tell, en palabras de Juan criatura más bien diurna, había entrado a la ciudad, lugar oscuro y nocturno por definición. En el mismo momento en que Juan se entera de esto, ella también le hace saber lo que ha escuchado la conversación entre Frau Marta y la chica inglesa, a partir de la cual surgirá la idea ir tras sus pasos. Juan, asimismo, recuerda un episodio ocurrido en el barrio de los mercados de la Ciudad, en donde creyó ver la silueta de Hélène.

Desde la primera secuencia de esta ciudad ya están todos los elementos que van a poner en juego: la muñeca del seños Ochs, el basilisco de éste, el basilisco de Hélène, la visita a la Basilisken Haus, el recuerdo de la historia de la condesa sangrienta y la aparición de Frau Marta y la chica inglesa. En realidad el tono del episodio en Viena es casi idéntico a todo el de la primera parte; es más podríamos decir que es su continuación (o su antecedente), son casi variaciones sobre el mismo tema: qué es causa de qué, qué fue antes y qué después.

A partir de una serie de complicadas y fragmentadas digresiones nos enteramos de cómo se fueron dando los eventos: tiempo antes (no se sabe exactamente cuánto) hubo un escándalo que involucraba a una serie de muñecas elaboradas por un tal señor Ochs, en Francia. En ellas él había colocado “rellenos” más bien grotescos y obscenos. Una niña había sido la primera en rasgar la panza de una de estas muñecas, encontrando algo que nunca se especifica qué es. Juan, acompañado de Polanco, visita a este señor y él le cuenta su versión de los hechos y además le regala una muñeca. Tiempo después, en un viaje que Juan hace a Londres en compañía de Tell, en el tren donde viajaban, aquél le platica a ésta la historia de las muñecas y justo cuando termina de contarla entra una mujer pelirroja (nótese de nuevo la presencia del rojo en el cabello de la mujer, metonimia de la sangre) a su compartimento y de una bolsa saca una de estas muñecas. A Juan le parece un detalle cómico regalar a Tell la muñeca que le dio el señor Ochs, pero le pide a mi patero que se la envíe desde París, una vez que ellos ya están en Viena. A Tell, por su parte, también le parece cómico enviar a su vez esta muñeca a Hélène, pues piensa que en realidad tendría que ser para ella. Es justamente este envío el que va a desencadenar una serie de eventos que crearán una extraña intercomunicación entre estas dos ciudades, sus personajes y las situaciones vividas en ellas. Nosotros asistimos a la narración en Viena desde el momento en que llegó la muñeca y ya conocieron a Frau Marta y deciden perseguirla, mudándose ellos mismos del Hotel Capricorno, en donde se hospedaban, al Hotel Rey de Hungría, en donde se estarían quedando tanto la chica inglesa como Frau Marta. Este es un apretadísimo resumen de una enredada historia. Hay una especie de “pista” para entender la estructura de toda la novela.

[...] yo había desatado sin proponérmelo un retorno de imágenes y de atmósferas que finalmente nos estaban absorbiendo entre risas y bromas, sólo creyendo a medias lo que algo en nosotros había quizá aceptado desde el principio. Para mí el juego tuvo casi en seguida más *cartas* que para Tell, *en esos días* llegó la muñeca de monsieur Ochs, el relieve de un basilisco incorporó otras presencias en la danza vienesa, como *luego habría* de sumarse *un libro de Michel Butor en París* y al final (pero ese final había sido quizá el principio) la imagen de un muchacho muerto en una clínica. (83 y 84 El subrayado es nuestro)

En esta cita se confirmaría la hipótesis de ver en 62 una novela de estructura circular, cuyo final habríamos leído al principio. Pero también hay un truculento aviso que nos previene de no hacer conclusiones precipitadas: sí, circular, pero no una circularidad unidireccional o, para decirlo de otra manera, con un inicio y un fin identificables. Más adelante veremos cómo se complica esta estructura.

Hasta antes de que se narrara la historia de las muñecas del señor Ochs, se habían ido intercalando las secuencias de Viena con las de Londres. En éstas se ha dado cuenta de la lenta ruptura entre Marrast y Nicole, que culmina cuando ella se acuesta con Austin, el laudista a quien Marrast le da clases de francés; así como el desarrollo del borlote que los alcohólicos anónimos han empezado a armar en torno al cuadro del Courtauld Institute.

Precisamente después de que se ha platicado la historia de las muñecas, se inserta, por fin, la primera secuencia de París que involucra a la mentadísima Hélène. A partir de este momento las tres historias (Londres en un sentido mucho menor) van a empezar a converger, habrá una intercomunicación mucho más notoria y también se llegará al clímax de la novela.

La historia que se desarrolla en París es bastante más simple, incluso en términos de las múltiples digresiones y fragmentación de la narración que opera en Viena y en menor medida en Londres. Todo ocurrirá en el lapso de un día: desde el momento en que Hélène abandona el quirófano una vez que se ha enterado de que el joven ha muerto hasta la mañana siguiente, cuando Celia descubre la muñeca y abandona el departamento de Hélène. El orden de los acontecimientos sería más o menos así: Hay un accidente que involucra a un joven que llega de emergencia al hospital donde trabaja Hélène, quien es *anestésista* (otra asociación con el carácter vampiresco de ella: los vampiros seducirían, casi se puede decir, hipnotizarían, acciones que en todo caso están relacionadas con la pérdida de *voluntad* de la víctima, además de la acción misma de pinchar las venas de un cuerpo). Mientras lo anestesia lo mira desnudo en la camilla y por una serie de asociaciones con el físico del muchacho (“algo en el corte del pelo, en la línea decidida de la nariz y las finas arrugas prematuras que le bordeaban la boca le habían recordado a Juan”), pero sobre todo por su sonrisa (“Ya nadie le devolvería esa sonrisa *que había sido exactamente la sonrisa de Juan*, nadie la pondría nuevamente en esos labios negros, en esos ojos entrecerrados y vidriosos”) piensa que en realidad se trata de Juan. Por primera vez en su

vida, acaricia a un paciente con ternura, no con la frialdad típica de ella y de su propia profesión, es decir, se muestra débil y “vulnerable”. El muchacho, antes de quedar inconsciente por el pentotal, se despide de ella diciéndole “Hasta luego”; pero jamás vuelve a despertar. Esta es la experiencia que marcará a Hélène y, en parte, a partir de la cual considerará que la relación entre Juan y ella no puede ser pues, según lo acontecido, Juan habría muerto, ella lo habría matado en la figura de ese muchacho. Hélène *desciende* a la estación de metro Malesherbes y allí observa un anuncio de un queso *Babybel*, (nótese la formación de la palabra: baby, en inglés bebé, lo cual empieza a hacer como una especie de premonición de lo que ocurrirá con Celia).

[...]pero lo único que puede *atraerme* de todo eso es el *ojo izquierdo de la niña* que ama el queso *Babybel*, un ojo *como la entrada en un túnel, una serie de recintos concéntricos y en medio el cono del túnel perdiéndose en lo hondo* como ese otro túnel en el que me hubiera gustado internarme bajando por la escalerilla *prohibida* y que ahora empieza a vibrar, a *gemir*, a llenarse de luces y *chirridos* hasta que se abren las puertas del convoy y entro y voy a sentarme en la *banqueta* reservada a los inválidos o los viejos o las mujeres encinta...(117 El subrayado es nuestro)

Se utiliza la analogía del ojo de la niña con un túnel que a su vez tiene forma de laberinto, esa zona prohibida que Hélène cruzará estando con Celia. Nótese también las palabras “gemir” “chirridos”, que ya empiezan a ser como la aparición del tema que se ha sugerido a lo largo de toda la novela y ahora empieza a manifestarse en una suerte de *crescendo* más “audible”. Más adelante, Hélène sugiere la comparación de Celia con el laberinto mismo, por la cercanía de ésta con el caracol Osvaldo (la concha del caracol tendría un dibujo parecido al de un laberinto), la mascota de los tártaros (Calac y Polanco): “«Probablemente a quien más extraña es al caracol Osvaldo», se dijo Hélène, que tendía a ver en Celia la edad de los juguetes y los resfríos.” (118)

Su encuentro con Celia ocurre una vez que ha salido del metro y, con ganas de quitarse el mal sabor de boca por lo acontecido, va al Cluny, en donde encuentra a Celia sentada sola y vuelve a aparecer ese juego de espejos: “Saludó con un gesto a Curro y *dos espejos* le devolvieron la espesa mano de Curro mostrándole la mesa de los tártaros;

sumadas a la mano propiamente dicha, *le indicaban tres direcciones diferentes.*” (118 El subrayado es nuestro) Celia está triste porque se ha peleado con sus papás y ha abandonado su casa. Hélène le ofrece quedarse en su departamento en lo que encuentra otro lugar donde quedarse. Ella acepta. A lo largo de todo este tiempo Hélène va a estar teniendo constantemente “brotos” de la Ciudad que serán intercalados e interrumpidos, casi confundiéndose con el mundo de la vigilia. Toda la acción que paralelamente la asaltará tiene que ver con el hecho de ir cargando un paquete cuyo contenido no conoce, mismo que cada vez se irá haciendo más pesado y que tendrá que llevar a la famosa cita desconocida. En la noche, en su departamento, Hélène cederá a una debilidad y abusará sexualmente de Celia. Pero en este momento cuando la narración va a llegar a su clímax, la narración de Londres ya casi ha terminado y cede la voz a París y Viena, ciudades en donde se desarrollará un peculiar juego de espejos. Es allí justamente donde nos detendremos para analizar con más detalle este juego, además de ser el clímax mismo de la novela.

El tema del abuso sexual, de la violación o del cumplimiento de la “ceremonia” se ha venido anunciando a lo largo de toda la novela y es ahora que tendrá su concreción. Es importante aclarar que en términos del *tiempo diegético*, las historias de Viena y de París no pueden ser paralelas, esto queda señalado por el hecho de que en París Hélène ya recibió la muñeca –eso sí, no se aclara desde hace cuánto– que Tell en el tiempo del discurso, en la disposición de las secuencias decidirá enviar *por correo* al final del episodio en Viena, una vez que ha concluido el “espectáculo” de Frau Marta y la chica inglesa y la persecución en la Ciudad. Este solo dato haría imposible que las historias ocurrieran paralelamente en el tiempo diegético. Sin embargo, en términos del *tiempo del discurso* sí lo son. Después de la secuencia donde Juan narra a Tell la historia de las muñecas en un tren a Londres, el orden de las secuencias es: París–(por primera vez)–Londres–Viena, París–Londres(2 secuencias)–Viena; Londres–París–Londres y París–Viena–París¹⁶. Hay dos cosas importantes que señalar. En la primera secuencia de la penúltima triada (Londres–París–

¹⁶ Para tratar de ubicar mejor al lector en el texto, puede contar las secuencias a partir de la página 105, en Bruguera, y en la edición de Alaguara es casi al final de la página 70. En cualquier caso, es la secuencia que inicia con: “Hay ese instante en que se empieza a bajar...” Recuérdese que por secuencia entendemos cada uno de los apartados que empiezan y van precedidos por un espacio en blanco, independientemente de la longitud de ellos. Véase *supra* capítulo 3. De antemano ofrecemos una disculpa al lector si la siguiente exposición en torno a las secuencias resulta un poco confusa; en todo caso es necesario tener el libro a la mano y tener un poco de paciencia para ir localizándolas, de manera que se pueda seguir puntualmente el siguiente análisis.

Londres) –o sea en el “primer” Londres– se notifica del arribo de mi padro desde París. Esta secuencia tiene dos funciones a remarcar. Por una parte, Londres comienza a preparar su retiro de la escena, del diálogo entre Viena y París, pues al final de esa secuencia se anuncia la llegada de Tell, lo cual indica que lo ocurrido en Londres, aunque en el tiempo del discurso haya ido primero, de hecho, en el tiempo diegético es posterior a los eventos de Viena y París que están por ocurrir; (más tarde, en la secuencia del “naufragio” nos enteraremos de que Celia también llegó a Londres por esos días, esto indica que ella llega también *después* de la “ceremonia” que tiene lugar en el departamento de Hélène, es decir, lo que en términos del tiempo del discurso está *por* ocurrir, en términos del tiempo diegético *ya* ha ocurrido). Aquí volvemos a encontrar –como en tantos otros momentos a lo largo de esta novela– el tironeo temporal que antes hemos analizado y que se ha manifestado desde el núcleo inicial. Pero también sirve para ejemplificar la idea antes apuntada de que en este juego de cartas mi padro no es sólo un “comodín”; también tiene un carácter lúdico en la medida en que se trata de saber, según las cartas (en este caso los personajes) volteadas (esto es, cuyos nombres son mencionados), cuál es la carta escondida. Aunque también veremos que, en nuestra opinión, esta idea queda malograda. Pero sobre esto volveremos más adelante.

En la última triada secuencial (París-Viena-París), ya han iniciado propiamente las ceremonias de vampirismo: Celia está en casa de Hélène, en sus pijamas, acostada en la cama, lista para dormir; en Viena, Juan y Tell –siguiendo los pasos de Frau Marta– se han escabullido dentro del cuarto del Hotel Rey de Hungría en donde duerme la chica inglesa, quien está acostada sobre la cama con sus pijamas, etc. A partir de esta triada, asistimos a una interesante comunicación entre ambas ciudades, misma que va a estar ligeramente desfasada tanto en el orden cronológico como en el textual, y que remitirá a un complejo e interesantísimo juego de espejos. Pero antes de asistir este diálogo, hay un pequeño “inter”: una última secuencia en Londres, en donde se narra la infidelidad de Nicole con Austin. Lo que sigue son ocho secuencias de una gran simetría especular: iniciando por Viena y terminando en París, habrá cuatro secuencias de una ciudad y cuatro de otra, que se intercalarán una por una y, tal como en un espejo, una hará las veces del reflejo de la otra, y sin que haya ningún tipo de conexión ni espacial ni temporal, se va a sugerir que lo que ocurre en Viena repercute en París. Nótese la completa simetría *estructural*: un igual

número de secuencias para cada ciudad, y se inicia con la “imagen” (la de Viena) y se termina con el “reflejo” (el de París); una ciudad mirando a la otra y mirándose *en* la otra.

Las analogías entre las acciones de París y Viena, entre Héléne y Celia, Frau Marta y la inglesa, se han sugerido desde el inicio del relato en Viena y del relato en París, en tanto, ya sabemos que Tell y Juan han identificado a Frau Marta con la condesa sangrienta y han presenciado el inicio de la seducción de ésta sobre la turista inglesa que tuvo lugar en el restaurante del Hotel Capricorno, en donde esta última comía sola, y en donde también Frau Marta ha invitado a la chica inglesa a mudarse al hotel en donde ella se estaba hospedando, o sea, al Hotel Rey de Hungría. En París ha sucedido algo similar: Héléne ha salido del hospital y se ha encontrado a Celia sola en el Cluny, aunque por razones diferentes (en principio), también la ha invitado a *hospedarse* en su departamento.

Si regresamos a la penúltima triada en donde aún se involucra a la ciudad de Londres, en Viena nos encontramos en el momento en que Juan está solo en el cuarto de la chica inglesa y está observando las maniobras de Frau Marta. La chica inglesa, como decíamos, está acostada en la cama, vistiendo su pijama. Al final de esa secuencia se insinúa que ya es demasiado tarde, que la seducción ya ha tenido lugar, pues la inglesa no duerme, sino más bien parece estar esperando a la vampiresa. En la secuencia de París de esa misma triada, se aborda todo el *ritual* de ir a la cama: Celia desnuda a la muñeca y la arropa y a su vez ella se desnuda y se pone su pijama y espera ser arropada por Héléne. Ésta empieza a pensar que después de todo no es tan malo tener a alguien más que irrumpa en su departamento, en su vida, y piensa en lo irónico que sería si Juan estuviera observando esa escena en su departamento:

Irónicamente pensó en Juan, en la incredulidad de Juan *si hubiera podido estar ahí a los pies de la cama, mirando desde algún lugar de la habitación* y esperando resignado que ella diera como siempre a César lo que era de César, *y descubriendo que no, que de alguna manera no había escándalo y que ella estaba ahí como reconciliada, como aceptando sin protesta ese desorden que era Celia en su casa y en su noche*. Pobre Juan tan lejos y amargo, *todo eso hubiera podido ser de alguna manera para él si hubiera estado a los pies de la cama en la oscuridad*, buscando una vez más la respuesta que ahora llegaba demasiado tarde, para nadie. “Debiste venir tú en vez de mandarme la muñeca”, pensó Héléne. Con los ojos siempre abiertos en la oscuridad siguió sonriendo a esa imagen ausente como había sonreído al muchacho antes de doblarle suavemente el brazo

buscándole la vena, con una sonrisa que ninguno de los dos hubiera podido ver, el uno de perfil, desnudo y tenso, el otro en Viena y mandándole muñecas. (179 El subrayado es nuestro)

Aquí se empieza a hacer cada vez más marcadas y “cerradas” por decir así, las analogías entre lo que está pasando (y lo decimos en presente desde la perspectiva del tiempo de lectura, o del tiempo textual) en Viena y lo que Hélène está por hacer con Celia. De nuevo, la idea de cartas que fueron echadas mal, pone a Juan a observar un ritual que no es el que tendría que estar destinado para él: estar a los pies de la cama de Hélène, mirando en la oscuridad, acción que, en efecto, lleva a cabo pero en otro lado, viendo el mismo ritual con Frau Marta. Discúlpenos nuestra insistencia, pero aquí, *de nuevo*, encontramos esas dos flechas tirando en direcciones opuestas: en Viena Juan asiste a un ritual ya concluido. Frau Marta ha seducido a la inglesa. Y esto ha acontecido tanto en el tiempo diegético como en el textual: recuérdese que los sucesos en Viena son previos a los de París, pero también, textualmente, se han presentado antes. Los de París, por el contrario, ocurren después tanto en el estricto orden cronológico como en el textual.

En la siguiente secuencia de Viena se proporciona el dato de la muñeca que nos ayuda a organizar un poco mejor el relato y que confirma lo que ya hemos señalado:

Imposible explicar por qué había ido abandonando más y más la lectura de la novela para dedicarse a examinar por todos lados la muñeca que le había regalado Juan, pensando en sus caprichos, en que también a él le gustaba a veces examinarla por todos lados como a una muñeca, y preguntándose cuál de las fantasías de monsieur Ochs esperaba su hora entre la estopa de ese menudo redondeado vientre...(182-183)

En esa secuencia se confirma que la inglesa está más bien esperando a la vieja vampiro y la secuencia concluye con la repetición del ritual según el cual Frau Marta comienza a tomarla por la garganta para descubrir su cuello.

En París, Hélène comienza a ver en Celia una especie de salvación que la reconcilie con el mundo o que le permita recomodar los eventos de otra manera.

“Si la despertara”, pensó Hélène, “si le hablara de esto como si fuera cierto, *como si realmente Juan hubiera estado aquí y yo le hubiera sonreído*, si le dijera simplemente: *Juan ha venido contigo a esta casa*, o le dijera: *Esta tarde maté a Juan en la clínica*, o tal vez si le dijera: *Ahora sé que la verdadera*

muñeca eres tú y no esa pequeña máquina ciega que duerme en una silla, y el que te ha enviado está aquí, ha venido contigo, trayendo la muñeca bajo el brazo como yo he llevado tanto tiempo ese paquete con un cordel amarillo [...]si le dijera: Te envidio, te envidio, envidio ese sueño de guijarro pulido que te ciñe, esa mano que has dejado venir hasta mi almohada, envidio que puedas irte de tu casa, pelearte con las escolopendras, ser virgen y estar tan viva para alguien que se te irá acercando por alguna calle del tiempo, temblar como una gota de agua al borde del futuro, ser tan húmeda, tan cogollo, tan gusanito inicial asomándose al sol.[...] Si pudiera quitarte un poco de tanta vida sin lastimarte, sin pentotal, si me fuera dado disponer de la perpetua mañana que te envuelve para llevarla hasta ese sótano donde hay gente llorando sin comprender, repetir el gesto y decir: Ahora voy a pincharlo, ahora no dolerá nada, y que él abriera los ojos y sintiera entrar en la vena un calor de regreso, de remisión, y yo pudiera volver a tenderme a tu lado sin que te dieras cuenta de que me había ido, de que Juan estaba ahí en la oscuridad, de que una lenta ceremonia incomprensible nos había acercado en la noche desde nuestras infinitas distancias, desde la tristeza de Juan, desde tu alegría de potranca, desde mis manos llenas de sal, pero quizá no, quizá ya no hubiera quedado sal entre mis dedos, quizá me hubiera salvado sin saberlo, desde un capricho de Tell, desde la muñeca que es Tell y es Juan y sobre todo eres tú... (186-187 El subrayado es nuestro).

Es en París y no en Viena donde la ceremonia, el episodio “vampírico” tomará lugar. Sin embargo, será en un sentido figurado y no literal como ya ha ocurrido en Viena, si bien están presentes una gran cantidad de referencias a los sacrificios de la condesa sangrienta y Frau Marta, por ejemplo “ser virgen y estar tan viva”, “quitarte un poco de tanta vida sin lastimarte”, “disponer de la perpetua mañana que te envuelve para llevarla hasta ese sótano” (referencia al sótano de la condesa sangrienta). Y continúa:

Óyela respirar, oye ese otro mundo al que no accederás ya nunca, su sangre que no será la tuya; cuánto más cerca estás de ese muerto que se parecía a Juan, hubiera sido necesario otro orden, que él volviera del síncope para cumplir la promesa, su tímido “hasta luego”, y entonces tal vez sí, tal vez la muñeca y la niña que ama el queso Babybel se hubieran dado en el orden necesario, y yo hubiera podido esperar a Juan, y todo lo que por un momento imagino de otra manera, esto que irónicamente hay que llamar nostalgia, hubiera cuajado en el arribo de la muñeca, en el verdadero mensaje de Juan, en la respiración de esta chiquilla feliz. Entonces, ¿no hay ruptura posible, tengo que seguir ese camino seco, otra vez sentiré el peso del paquete lastimándome los dedos?[...]déjame pensar que si Juan estuviera aquí mirándome, algo que ya no sería yo misma saldría de una falsa interminable ausencia para tenderle los brazos. Sé que no es verdad, sé que son las quimeras de la noche pero no te muevas, Celia, déjame intentarlo otra vez, reordenar una despedida, una aguja clavándose en un brazo, un paquete postal, una mesa del Chuny, una envidia, una esperanza, y ahora esto otro, Celia,

esto que es quizá otra manera de entender o de perderse del todo, no te muevas, Celia, espera todavía, espera, Celia, no vayas a moverte, a despertar, espera todavía. (187 El subrayado es nuestro)

En este monólogo de Hélène encontramos un tono muy similar a los que sostiene Juan y también la misma idea de poder reconfigurar un orden que tuviera otro resultado en donde la unión, el encuentro entre ambos fuera posible. También nótese que cuando se refiere a Celia el monólogo está escrito en la segunda persona del singular. Desde el momento en que Hélène ha entrado en la historia, cuando el flujo narrativo recae sobre ella, sobre sus monólogos, hay una característica peculiar que la distingue del resto de los personajes: es muy común que ella se hable a sí misma con una suerte de extrañamiento que no está en los otros, como si al hablar consigo misma hablara con una extraña o con alguien más. En la cita anterior esta peculiaridad genera otro efecto: parece que efectivamente alguien más le estuviera hablando a Hélène, alguien más le estuviera susurrando, guiando, sugiriendo sus acciones, previo al momento de la violación, como si, de hecho, estuviera obedeciendo los designios de alguien más.

La siguiente secuencia de Viena está marcada enormemente por el absurdo. En primer lugar, Tell y Juan dialogan sin ser escuchados por Frau Marta o la chica inglesa, es decir, como si no estuvieran presentes. Luego, para su sorpresa, F. Marta empieza a desnudar a la muchacha, pero no con la intención de morderla.

Sí, querida, espera todavía un momento, *hay algo que no debería ser así, se lo siente*, no tengas miedo, no la morderá, no era para morderla que la desnudó, ella misma ya no lo sabe, mírala, *se ha quedado como por fuera de lo que estaba por hacer*, está perdida, mírala, pero mírala bien, fíjate cómo vuelve a tomar el pijama y se lo alcanza, quiere ayudarla a ponérselo *y es tan difícil como vestir a un muerto*. ¿Por qué no la ayudas tú a vestirla, Tell? Las mujeres lo hacen tan bien, cúbrele esos pechitos inocentes que ya ves, ya ves que están intactos *porque no era eso lo que tenía que ocurrir, Frau Marta no tenía que quitarle el pijama, simplemente estaba ahí para volver a morderla en la garganta y en cambio...* No lo sabremos nunca, Tell, no tiembles más, *todo vuelve al orden*, primero una manga, después la otra. Sí, querida, estaremos atentos, por supuesto, la garganta sigue ahí desnuda con sus dos marcas pequeñitas, pero verás que no la va a morder, que *todo se ha trastocado, que las cosas han ocurrido de otra manera, quizá por nosotros, por algo que estuve a punto de entender y no entendí*. [...](190 El subrayado es nuestro)

Es *como si* los pares de elementos o cartas (Tell-Juan y F. Marta-turista inglesa) involucrados en estos eventos fueran “independientes”, como si estuvieran ubicados en distintos planos espacio–temporales a pesar de que Juan y Tell están en el mismo cuarto observando una escena de la cual son testigos pues no pueden participar y, además son ignoradas por las otras dos, quienes actúan como si ellos no estuvieran allí. Están en el cuarto de la turista inglesa tal como si estuvieran en el cine viendo una película.

Lo que está sucediendo tanto en Viena como en París es el cumplimiento de un ritual, que en este caso tiene que ver con la seducción “vampírica” y la consumación del acto. Un ritual, al igual que el mito, participan de un tiempo distinto, es decir, no obedecen al tiempo histórico cronológico: lo característico del ritual y del mito es, entre otras muchas cosas, su posibilidad y su necesidad de ser repetido. La idea de que lo sucedido en la novela no obedece a un tiempo “real”, por así decir, está fuertemente marcada por la estructura misma de la novela, cuya circularidad parecería acercarse más a un “tiempo mítico”. Pero sobre esto volveremos más adelante. El elemento que altera el orden o el “valor” de los sucesos (de la “tirada”) –tal como ocurre cuando tienes originalmente sólo dos cartas que forman una “figura” pero que sumadas a otras dos forman otra de mayor valor– es el binomio Juan-Tell, que es ajeno a las ceremonias de vampirismo y en este sentido bien podrían haber estado observando los acontecimientos de París (¿será por eso que es como si no existieran en Viena, que “su” “lugar” tendría que haber sido París, en donde su presencia sí habría marcado una diferencia y habría sido notada, o sea, habrían dejado de ser meros testigos, o que precisamente porque no son parte del ritual –que se pretende fuera del tiempo cronológico– ellos están como en otro plano?) y, que en todo caso, al ser ambos elementos ajenos al ritual mismo, lo han alterado.

Pero hay otro elemento al cual hasta este momento no le hemos prestado la suficiente atención: la referencia a Elizabeth Báthory, la condesa sangrienta, parece ser más que histórica o “erudita”: la sugerencia desde las primeras páginas de la novela de que atrás de todo lo que sucede estaría ella, apuntaría a reforzar lo expuesto, sobre todo por la constante repetición del término “ceremonia” una vez que Hélène –quien al igual que Frau Marta tiene la “función” de vampiro– por fin aparece en la narración. La ceremonia, como se sabe, remite al ritual, es decir a la necesidad de repetición no sólo de acciones, sino también de *gestos*. El énfasis que hasta este momento se ha dado a éstos, es decir, el

énfasis que han tenido ciertos gestos a lo largo de toda la novela (por ejemplo, subir una sábana para tapar a alguien¹⁷, a una muñeca, a Celia a un chico muerto; acariciar un cuello; desnudar un cuerpo, abrir un cuerpo, ya sea el de una muñeca, el de un chico en un hospital, etc.), parecen apuntar a este carácter repetitivo y no sujeto a un tiempo y un espacio específicos. A la luz de esta interpretación podemos comprender estas, en apariencia, “inocentes” reiteraciones de otra manera. Cualquier lector de Cortázar, al enfrentarse a esta novela, puede legítimamente preguntarse (como nosotros lo hicimos) por qué habría elegido entre todas las posibilidades del mundo usar una historia de vampiros para llevar a cabo lo que el serio y brillante teórico Morelli se había propuesto en *Rayuela*. Una posible respuesta la encontramos en el hecho de que los vampiros, según la mitología al respecto, son eternos, no mueren –claro siempre y cuando no vean la luz del sol ni les claven una estaca en el corazón, etc.–, lo cual es una forma de estar fuera del tiempo y, en todo caso, tienen la opción, no sólo de matar a su víctima, sino de convertirla en uno más de ellos, con lo cual le heredan ciertos rituales, ciertas ceremonias que invariablemente deben cumplirse. Los mitos y los rituales, repetimos, están fuera del tiempo histórico cronológico de los seres humanos.

La alteración de este ritual tiene dos consecuencias distintas. En primer lugar se sugiere que Frau Marta no debía haber levantado el pijama de la chica inglesa, sino que debió haberse ido directamente sobre su cuello, en ese sentido, al no cumplir con el ritual, al cambiarlo, no supo cómo continuar. Con esta acción parece sugerirse de nuevo que algo del otro ritual –el de París– al cual, insistimos, podemos *suponer* que correspondería haber observado a Tell y Juan, pero sobre todo a este último, ha “contaminado” el de Viena, en tanto Frau Marta ha desnudado a la inglesa y luego no ha sabido qué hacer. La otra consecuencia es que en ese intervalo de confusión, la chica inglesa se viste y escapa ¡por una puerta en medio de dos ventanas del tercer piso del hotel! (“–Se va a ir por esa puerta –

¹⁷ Por ejemplo: “Casi sin mirarla, porque sentía que Celia se hundía en una vergüenza sin palabras, alisó la sábana arrugada, pensando lejanamente que *el tonto ritual se repetía minuciosamente*, la niña que acuesta a su muñeca con una *ceremonial prolijidad* y luego se deja acostar a su vez y espera que repitan con ella *los mismos gestos*, que le alisen el pelo sobre la almohada, que *le suban las sábanas hasta el cuello*. Y más atrás, en alguna otra parte que no era la plaza de los tranvías ni esa cama en la que Celia cerraba los ojos y suspiraba profundamente, con un último sollozo apagado, *algo abominablemente parecido podía estar sucediendo o habría ya sucedido en el subsuelo de la clínica*, alguien *habría subido un lienzo blanco* hasta el mentón del muchacho muerto, y *entonces la muñeca de Tell era Celia que era el muchacho muerto y yo decidía y cumplía las tres ceremonias...*” (175 El subrayado es nuestro)

dijo Tell—. Hay una puerta entre las dos ventanas, no la habíamos visto antes.”) Este último elemento incrementa todo el ambiente de irrealidad y de absurdo de lo acontecido en esa habitación. La persecución de Frau Marta y la chica inglesa los llevará a la Ciudad.

En la siguiente secuencia de París se narra lo que, suponemos, tendrían que haber observado Tell y Juan en Viena: la consumación del acto, que en este caso, es el abuso sexual de Hélène a Celia.

Una bocanada de aire tibio le llegó a la cara, el calor de un rostro próximo al suyo; iba a volverse en silencio, buscando una zona más alejada, cuando *sintió los dedos de Hélène en su garganta*, un roce apenas resbalando en diagonal desde el mentón hasta *la base del cuello*. “Está soñando”, se dijo Celia, “también ella está soñando”. La mano subía lentamente por el *cuello*, rozaba la mejilla, las pestañas, las cejas, entraba en el pelo con los dedos entreabiertos, deslizándose por la piel y por el pelo como en un viaje infinito, resbalando otra vez hacia la nariz, cayendo sobre la boca, deteniéndose en la curva de los labios, dibujándolos con un solo dedo, quedándose largamente ahí antes de reiniciar la interminable carrera por el mentón, por el *cuello*.

—¿No duermes? —preguntó absurdamente Celia, y su voz le sonó como desde lejos, todavía en la playa o la piscina y mezclada con la sal y el calor que no alcanzaban a separarse de *esa mano contra su cuello*, que más bien la confirmaban ahora que los dedos se endurecían levemente, inmóviles *en la base de la garganta*, y algo como una *ola oscura* se alzaba a su lado, *más negra que la penumbra* del dormitorio, y la otra mano se crispaba sobre su hombro. Todo el cuerpo de Hélène pareció brotar a su lado, la sintió al mismo tiempo en los tobillos, en los muslos, pegada a su flanco, y el pelo de Hélène le azotó la boca con el olor marino de su sueño. Quiso enderezarse, rechazarla sin violencia, obstinándose en creer que dormía y soñaba; sintió que las dos manos de Hélène *buscaban su garganta con dedos que la acariciaban lastimándola*. “Oh, no, qué haces”, alcanzó a decir, negándose todavía a comprender, *rechazándola sin fuerza*. Un calor seco le apretó la boca, las manos resbalaban por su *cuello*, se perdían bajo las sábanas contra su cuerpo, volvían a subir enredadas en la tela del pijama, un murmullo como de súplica nacía contra su cara, todo su cuerpo estaba invadido por un peso que cambiaba de zonas, que la recorría cada vez con más fuerza, un calor y una presión insoportables en el pecho y de pronto los dedos de Hélène *envolviéndole los senos*, un quejido y Celia gritó, luchó por desasirse, por golpear, pero ya estaba llorando, como envuelta en una red se debatía *sin resistirse verdaderamente*, no alcanzaba a librar la boca o *la garganta* cuando ya la caricia bajaba por el vientre, nacía una doble queja, las manos se aliaban y se desanudaban entre sollozos y balbuceos, la piel desnuda se abría a látigos de espuma, los cuerpos enlazados naufragaban en su propio oleaje, se perdían entre cristales verdes, entre babas de alga. (191-192 El subrayado es nuestro)

El abuso sexual ha sustituido a la ceremonia vampírica. De ésta quedan sólo “rastros” en la casi obsesiva repetición de las palabras “garganta” y “cuello” y en la escena lésbica, que también es parte de la imaginería sobre las vampiresas. En París sí logró consumarse. Lo que la presencia de Juan y Tell habrían podido evitar en París, lo evitó en Viena. La siguiente secuencia de esta última, recae en la Ciudad. Al cruzar la puerta entre las dos ventanas salen a los pasillos del hotel que finalmente los conduce a una calle con soportales de la Ciudad.

A esa hora no se veía a nadie entre las arcadas, aunque Juan recordaba que en pleno día la calle estaba llena de tiendas de mercado y de pescaderías. *Alcanzó a volverse hacia Tell para saber si también se había dado cuenta de que era la primera vez que los dos estaban juntos en la ciudad, pero Tell miraba el suelo como si el pavimento le inspirara desconfianza*, y ni ella ni Juan hubieran podido decir en qué momento se había apagado la linterna sorda para dar paso a la vaga claridad rojiza que acompañaba siempre la noche en la ciudad, mientras dejaban atrás los soportales para salir a la plaza donde circulaban los tranvías del alba con gentes todavía dormidas que iban al trabajo llevando paquetes de comida, portafolios fatigados, abrigos innecesarios con ese calor y esa humedad. (193 El subrayado es nuestro)

Aquí se vuelve a remarcar una característica de la Ciudad: la imposibilidad de comunicación y el hecho de que cada quien sigue en ella su propio designio. Tan es así, que una vez dentro, sorprende que Juan olvide a Tell y la persecución de Frau Marta y la chica inglesa una vez que cree distinguir entre los bultos de gente apelmazada en el tranvía a Hélène.

La penúltima secuencia de París de esta serie, se desarrolla a la mañana siguiente en el departamento de Hélène. De ella sólo resta señalar que es en ese momento cuando por un accidente, Celia hace resbalar a la muñeca rompiéndola y mostrando lo que hay en su interior. Contenido que ni siquiera será nombrado y que el lector mismo deberá imaginar por la expresión de horror de Celia, quien grita y abandona corriendo el departamento, y de Hélène, que en la última secuencia, ya sola, sólo puede mirar desconcertada. Lo segundo a señalar es que se insinúa que en la escena del abuso sexual, Celia no habría sido una “víctima”, que de alguna manera, ella habría participado del acto, habría habido algo de su consentimiento:

—No hagas un drama —había dicho en algún momento Hélène—. No empieces tan pronto a cobrarte, por favor.

Hubiera debido volverse hacia ella, abofetearla, clavarle las uñas en la cara. Sin moverse, ahogándose en ese vacío compacto y negro, había sentido que *ni siquiera la odiaba*, que si lloraba lo hacía por otra cosa aunque estuviera llorando por ella misma o por Hélène. Después *incluso había dormido*, imposible explicar de otra manera la cara de su padre pasándole una servilleta por los labios, los juegos en una playa o una piscina. [...] “No, no haré un drama”, pensó Celia. “Lo que voy a hacer ahora *pude también hacerlo antes y no lo hice. No tengo derecho a elegir el buen lado, a sentirme la víctima.*”(195 El subrayado es nuestro)

Insistimos, se insinúa que, como habría sido el caso de la chica inglesa, algo durante el acto mismo, en algún momento también habría operado cierta seducción, cierto placer en lo acontecido, aun si en principio la relación sexual tuvo lugar sin su consentimiento.

La última secuencia del episodio que inicia en Viena concluye en la Ciudad, en donde, de nuevo pero en otro plano, las historias de Viena y París convergen. Hay que recordar que desde la primera secuencia en la que aparece, Hélène ha tenido brotes de la Ciudad que involucraba la entrega de un paquete en alguna cita. Es en esta última secuencia donde se narrará esa escena que ha obsesionado tanto a Juan y que ya desde el poema del núcleo inicial se hablaba. Llama la atención que inicie en la voz de Hélène cuando en todo caso la manera en que se han ido repartiendo las secuencias y en que se han ido desarrollado las acciones indicaría que es el turno de Juan. La escena es muy simple: Hélène va en el tranvía al cual se sube Juan, quien al reconocerla trata de alcanzarla, pero se ve impedido por la masa de gente amontonada que le impide avanzar hasta ella. Hélène se baja sin mirar una sola vez hacia atrás, es decir, sin darse cuenta de que Juan la había visto y estaba tras ella.

Cuando a su vez pudo bajar, mucho más lejos, la esquina era una esquina como casi siempre en la ciudad, los portales y las arcadas se perdían a lo lejos, y en el fondo empezaba la ciudad comercial con sus torres y el brillo intermitente del canal. Imposible desandar camino para buscar a Hélène, casi en seguida las calles *se bifurcaban y en cada calle había dos y hasta tres rieles de tranvía. No quedaba más que apoyarse en una pared, sacar un cigarrillo amargo y breve, como ya otra vez había fumado apoyándose en la sombra de un portal en una calle de París*, y al final preguntarle a cualquiera dónde quedaba la Domgasse, volver paso a paso hasta el hotel. No demasiado perturbada

por la noche en blanco, Tell leía una novela sentada a los pies de la cama. (198 El subrayado es nuestro)

Tres cosas a señalar. En primer lugar la multidimensionalidad de la Ciudad ya mencionada, que está señalada por la bifurcación de las calles y la casi multiplicación de los rieles del tranvía. Lo segundo es la referencia –muy bien disfrazada y tan abierta que sólo puede ser interpretada como un supuesto– al núcleo de la novela donde se narra *una* escena donde Juan, después de lo acontecido en el Restaurante Polidor, fuma un cigarro, creemos, muy cerca de la casa de Hélène. Por último, lo absurdo de la situación de preguntarle a alguien en la ciudad dónde queda la Domgasse ¡en Viena, para regresar caminando!

Hay una última secuencia correspondiente a esta segunda parte: la carta de despedida que Marrast escribe a Nicole. Sin embargo es en las secuencias analizadas donde concluye el clímax de la novela, aunque en lo que sigue continúe la compleja temporalidad narrativa. Las historias de las tres ciudades, Londres, Viena y París, al fin convergirán en esta última parte con el “naufragio” de Calac y Polanco, la inauguración de la estatua de Marrast y el último desencuentro en el tren de Arcueil a París. Pero antes de continuar, retomemos una de las cosas que habíamos dejado pendientes: la figura de mi paredro como una carta.

Mi paredro o el comodín bajo la manga

Como ya mencionábamos, en una de las secuencias¹⁸ previa al denso diálogo entre Viena y París se anuncia la llegada de mi paredro a Londres proveniente de París. Si seguimos lo expuesto por el propio narrador desde el inicio de la novela, mi paredro no es alguien como tal, es decir, no es un personaje, es una condición pasajera que se le adjudica a diferentes personas según las circunstancias y que, como ya hemos visto, cumple funciones narrativas muy específicas. Sin embargo –y esto también hay que reconocerlo– el mismo narrador también nos anunciaba que había veces en que parecía existir independientemente de todos, como si cobrara una vida propia, ante lo cual el grupo tendía a ubicarlo de nuevo en alguna persona en concreto para que no los “rebasara”, por así decir.

¹⁸ En la edición de Bruguera está al inicio de la página 136; en la de Alfaguara, en la página 91. Es la que inicia “A mi paredro el equipaje le cabía en un portafolios...”

En primera instancia, uno podría pensar que se trata de Celia, pues a pesar de lo enredado y fragmentado de la narración, sabemos que Juan y Tell están en Viena (de esto podemos estar seguros que ocurre casi simultáneamente por la correspondencia que se establece entre ambas ciudades en donde se da cuenta las mutuas actividades), y por lo pronto Hélène no suena como una posibilidad dado su propio carácter. Es decir, hemos *descartado* a los personajes que están en Viena y, obviamente, a los que están en Londres. Tenemos dos cartas: Celia y Hélène. Sin embargo, si uno lee cuidadosamente este primer diálogo entre, asumimos, Polanco y mi paredro, llama la atención que éste hable un español argentino y haga referencia a una huelga en su trabajo:

[...]y vos para qué viniste, no sé muy bien, cómo no sabes, Marrast me escribió que estaba buscando una piedra de hule y entonces yo pensé, no veo la relación, yo tampoco por eso vine y además tenía cinco días libres en el empleo, qué buen empleo, *es que hay huelga*, ah entonces es diferente, y como seguramente me van a echar porque *soy el único huelguista* vale más estar con los amigos, ah eso seguro hiciste muy bien, sin contar que Marrast me parece que no lo está pasando muy bien, eh sí, y sobre todo Nicole, eh sí, de manera que vine, éramos pocos y parió la abuela, a qué hora *almorzás* con Polanco y los otros, yo no almuerzo en Londres, cómo que no *almorzás* en Londres, no señor en Londres no se almuerza, pero *vos dijiste* que el desayuno era muy malo [...](136 El subrayado es nuestro)

Sabemos que los tártaros son argentinos y uno podría pensar que se trata de esta modulación propia de mi paredro a la que, hasta ese momento, toda la narración nos ha acostumbrado, en el sentido de que Polanco se convierta en el paredro de Calac y viceversa. Sin embargo, esto sería un absurdo pues mi paredro viene de París y los otros dos llevan rato instalados en esa ciudad. Por inverosímil que pueda ser, la única opción que resta es que se trate de Celia, pues finalmente es allí, en Londres, donde conocerá a Austin, aun si el español argentino y la referencia a un trabajo desde luego la descartan como mi paredro. Una lectura desatenta puede pasar por alto estas situaciones y seguir adelante. Es en la secuencia más larga de toda la novela, es decir, la que tiene lugar en Francia, en la escuela-vivero de Boniface Perteuille, en donde esta ambigüedad y este juego no podrán pasar desapercibidos y también en donde, en nuestra opinión, desafortunadamente esta idea queda malograda.

Ubiquémonos ahora en el episodio del “naufragio”. Éste tiene varias funciones en el orden de la narración. En primer lugar es la primera secuencia –sin tomar en cuenta la carta de Marrast– que sucede *después* de lo acontecido en las tres ciudades. Allí la narración será mucho más amable, pues nos pone al corriente de lo que sucedió una vez que Tell y Celia llegaron a Londres y de cómo terminó la historia de Nicole y Marrast, así como los eventos relacionados con el escándalo en torno al cuadro del Courtlaud Institute. Lo único que nosotros queremos subrayar es cómo se juega con la figura de mi paredro.

Sabemos que Calac y Polanco han puesto en práctica un experimento iniciado en Londres cuya culminación fue la construcción de un motor para una canoa que les permitiera dar vueltas por la laguna de la escuela vivero en donde Polanco trabajaba. Por lo pronto sabemos que Calac, Polanco y “mi paredro” están allí y entre los *tres* reconstruyen los hechos. Pero ¿quién es mi paredro, o sea el otro personaje?

Al inicio de esta narración uno puede pensar que el tercer personaje puede ser o Marrast o Austin, pues mi paredro habla de los eventos ocurridos en París, con pleno conocimiento de ellos, y se refieren a las mujeres (Tell, Nicole y Celia) como a terceros. Pero pronto también se descartan Austin y Marrast, no sólo por el hecho de que mi paredro hable todo el tiempo como argentino, sino también porque hablan de estos dos también como terceros. Juan, desde luego, queda descartado porque estaba en Viena, con Tell. Queda la posibilidad de que sea un diálogo exclusivamente entre Polanco y Calac, en donde uno sencillamente sea el paredro del otro y están acudiendo a ese tipo de narración propia de mi paredro. Pero esta posibilidad también queda *descartada* sólo unos párrafos adelante:

—En fin —dijo mi paredro—, vos tenés razón, todo salió muy mal pero no dirán que no nos divertimos.

En los cuarenta minutos que llevaban perdidos en la isla, las posibilidades del terreno les habían permitido algunas evoluciones más bien modestas, es decir que *Polanco se había pasado* a la piedra *donde antes se sentaba Calac* y éste había preferido instalarse en una especie de embudo rocoso que *había sido el primer refugio de mi paredro, tirado ahora* en el suelo y etruscamente apoyado en un codo. Por poco que se movieran *los tres* se tocaban con los zapatos, los hombros y las manos, y como la isla se erguía semejante a un pedestal en el centro de la laguna, los observadores de tierra firme hubieran podido contemplar los frecuentes empujones, manotazos y otros movimientos estratégicos de los náufragos para ampliar sus respectivos espacios vitales. *Pero no había nadie en la orilla para contemplarlos...*(213 El subrayado es nuestro)

Aquí se confirma el cambio radical hecho por Cortázar desde la secuencia de Londres mencionada: ha individualizado la figura de mi padero, convirtiéndolo en un personaje más. Sin embargo queda todavía insinuada su función como comodín, su función de rotar, de sustituir un personaje por otro (en la narración), que literalmente queda señalada por el énfasis que se hace en cómo cada uno de los personajes, o sea, Polanco, Calac y mi padero, van sucesivamente moviéndose, rotando, para tomar el lugar dejado por el otro. Y a lo largo de toda esta secuencia ésta va a ser la dinámica. En un reducidísimo espacio, se van a estar moviendo *al lugar que otro abandona*. Ahora es nuestro turno explicar por qué, en nuestra opinión, Cortázar malogra esta figura. Si bien desde el inicio de la novela ya había anunciado la posibilidad de que mi padero adquiriera vida propia, al hacerlo de hecho, es decir, al convertir a mi padero desde aquella secuencia en un personaje más, hace que pierda ese toque de ambigüedad, de indefinición que le permitía verosímilmente entrar y salir de la conciencia de los personajes sin ser él mismo ubicable. Y esto no es menor. Al hacerlo un personaje más, precisamente, lo acota espacial y temporalmente por dos razones: la mención a su supuesto “trabajo” abandonado en París y su participación activa en los eventos posteriores en Londres que en la secuencia de la laguna recuerdan. Ahora puede cuestionarse esta presunta omnisciencia inicial de mi padero, aun si concedemos a Cortázar que desde el inicio anunció esta posibilidad. Desafortunadamente, quedó fijado en la narración, y en las secuencias subsecuentes será un personaje más, especialmente en las últimas, que tienen lugar en el tren, en donde están presentes todos los personajes (a excepción de Marrast, quien también quedaría descartado porque mi padero se expresará permanentemente en español argentino), incluida Feuille Morte y mi padero. Además, de todas las particularidades con las que Cortázar dota a mi padero, la gran pregunta es ¿por qué, por qué entre todas las opciones –pues finalmente mi padero podía ser Tell o Marrast o Hélène o Austin, es decir, danés, francés o inglés– por qué, insistentemente, tenía que hablar en un español argentino! Sin embargo, esta operación puede *también* tener otra lectura, que de una extraña manera contestaría la pregunta antes hecha. Pero, para seguir con el “suspense”, la dejamos para el final, pues se relaciona con la estructura misma de la novela.

Hay un último elemento que queríamos subrayar a propósito de mi paredro y que en esta secuencia queda magistralmente mostrado: su peculiaridad de ser una especie de narrador “ecuménico”, por llamarlo de alguna manera, más que un narrador omnisciente, y en este caso por “ecuménico” queremos decir que se extiende a todos los personajes, que es una forma de cederles la voz en el propio flujo narrativo. Analicemos el siguiente párrafo por partes:

—Pobre hermanito —*dijo Calac, mientras Polanco* los miraba con un desdén infinito y de paso se aflojaba el cinturón que tendía a contraerse bajo los efectos del agua. El sol vespertino convertía la laguna en un vasto cristal azogado, y las propiedades hipnóticas de tan poética metamorfosis aletargaban cada vez más a los náufragos siempre propensos a espejismos y fatas morganas, *en especial mi paredro* que aprovechaba su flamante instalación para fumar y divertirse retrospectivamente con *la irrupción de Tell* en plena catástrofe londinense, su manera al mismo tiempo delicada y expeditiva de llegar sin prevenir a nadie, telefonarles que se moría de hambre y que pasaran a buscarla a cenar al Gresham Hotel, noticia que *mi paredro* acogió con una mezcla de exasperación y de alivio como muy bien pude *darme cuenta* e incluso comprender mientras miraba a Nicole que seguía vagando atontada por la habitación, recogiendo prendas de ropa, carpetas de dibujos y periódicos viejos, metiendo todo en la valija y volviéndolo a sacar para proceder a una vaga clasificación que terminaba en una nueva e inútil tentativa de llenar la valija. *Me había recibido sin decir nada*, dándose cuenta de que yo estaba enterada por Marrast[...]olvidándolo todo para ir hasta la ventana o sentarse en una silla y *darme* la espalda. (222-223 El subrayado es nuestro)

Hasta aquí nótese cómo la narración empieza con un narrador en tercera persona que habla de Calac, de Polanco y del propio mi paredro; es decir habla externamente de los únicos tres personajes involucrados en la escena. Después hace un acercamiento al recuerdo de mi paredro sobre la llegada de Tell a Londres, pero sigue haciéndolo desde la tercera persona. A partir de “noticia que mi paredro...” hay un desplazamiento prácticamente imperceptible que nos lleva de la narración en tercera persona a la narración en primera, y a partir de ese momento se le ha cedido la voz a Tell, quien ahora narra. El “truco”, o un o de ellos, por llamarlo de alguna manera, que permite este cambio de perspectiva tan fluida e imperceptiblemente está en el adjetivo posesivo *mi* que *siempre* acompaña a la palabra “paredro”. Es importante remarcarlo, pues algunos críticos hablan de “el” paredro como un personaje más y pasan de largo esta “pequeña” peculiaridad que permite estas ligeras e interesantes modulaciones. Para el lector pueden pasar desapercibidas porque el adjetivo

posesivo “mi” distrae la atención, en la medida que al momento de nombrar a mi paredro cualquiera puede retomar la narración; es decir, cuando se lo menciona sigue manteniendo este carácter de incógnita, de apertura a que sea otro personaje o el mismo narrador en tercera persona el que continúe la historia. Cuando se dice “*mi paredro*”, mediante este adjetivo posesivo que remite a la primera persona del singular se genera un ambiente propicio para que una voz, la de cualquier personaje, pueda empezar a narrar en primera persona. Recordemos que cualquiera puede ser *mi paredro*. Retomemos la narración recordando que es a Tell a quien se le ha cedido la voz, y léanse nuestros comentarios contenidos entre los corchetes:

[...] *Nicole ya no se acordaba* [Aquí la narradora podría ser Tell o cualquier otro involucrado en los eventos] de cuándo se había ido Marrast, probablemente el lunes *si ahora era miércoles*, o tal vez el domingo por la tarde, de todos modos había dormido un día entero bajo la acción de las pastillas y después había empezado a tomar café amargo y a hacer la valija, pero como entre tanto *mi paredro* y Polanco se aparecían cada tanto para ver cómo seguía con ese aire de inocentes que ponían aunque supieran perfectamente que Marrast ya estaba en Francia, y terminaban llevándola a ver comedias musicales perfectamente absurdas en las que para colmo aparecían enanos y personajes de cuentos de hadas, al final era difícil saber cuánto tiempo habían pasado, y además poco importaba *ahora que Tell estaba ahí* [A partir de este momento se confirma que Tell ha abandonado la narración pues se la mira por fuera, es alguien más quien ahora narra] y todavía quedaban veinte libras y catorce chelines que Marrast había dejado sobre la mesa al irse y que sobrarían para pagar el hotel y pedir que le subieran café y agua mineral. Marrast se había ido sin despedirse porque ella estaba durmiendo con las pastillas, y más tarde *Nicole había querido* irse a su vez pero le fallaban las piernas y había tenido que quedarse en la cama todo ese día, levantándose de a ratos para dar vueltas por la pieza y tratar de meter sus cosas en la valija, y en algún momento habían llamado a la puerta y naturalmente era Austin, desde la puerta entornada *me había mirado temeroso* [ahora se le ha cedido la voz a Nicole], tratando de sonreír y de mostrarse a la altura de las circunstancias, *ya mi paredro* o Calac le habrían dicho que Marrast me había dejado sola y que podía venir, que en realidad era necesario venir... (223–224 El subrayado es nuestro)

Con el anterior análisis sólo hemos querido mostrar un pequeño ejemplo de cómo opera la figura de mi paredro a lo largo de toda la novela y dejamos pendiente una segunda interpretación sobre el mismo. Ahora veamos cómo en las últimas páginas la narración se vuelca sobre sí misma, cómo se *deglute*.

3. LA CIRCULARIDAD EN EL RELATO O 62/MODELO PARA ARMAR: UNA NOVELA AUTÓFAGA

Lo que sigue después del naufragio de Calac y Polanco es el “desenlace”, si se le puede decir así. Para los fines de esta investigación nos centraremos únicamente en el encuentro entre Juan y Hélène en París, en el departamento de ésta, y en las últimas secuencias que tienen lugar en el tren.

Es en la primera secuencia después del naufragio donde nos encontramos de lleno con el problema de la temporalidad en toda la novela. La voz es cedida casi por completo a Juan, en quien encontramos la clave para romper con cualquier lectura que quisiera fijar los acontecimientos en un “antes” y un “después” —o al menos esa es la pretensión.

Nada podía yo explicarle a Hélène, a lo sumo ofrecerle una recapitulación de cosas ocurridas, el herbario reseco de siempre, hablarle de la casa del basilisco, *de la noche en el restaurante Polidor*, de monsieur Ochs, de Frau Marta, como si así pudiera comprender el gesto de Tell, eso que Tell no había podido imaginar y que había ocurrido al término de tantas otras cosas que ninguno de nosotros había imaginado pero que estaban allí, habían sucedido por sí mismas.

Y más adelante:

[...]era nosotros pero como por fuera, una sucesión de enlaces que empezaba vaya a saber cuándo, en la Blutgasse siglos atrás o *una nochebuena en el restaurante Polidor*, una charla con monsieur Ochs en su casilla de sereno, un capricho de Tell dictado por esos cuajarones de niebla que inútilmente había querido descifrar alguna noche mientras fumaba cerca del Panteón, mientras fumaba amándote amargamente frente a la casa del basilisco, pensando *en el canal Saint-Martin* y en el pequeño clip que te prendías en la blusa. (230 y 231 El subrayado es nuestro)

En este punto el narrador nos ha metido (más) en un enorme *brete* (no sólo en el sentido de apuro, sino, literalmente, también de prisión). Si el lector ha seguido atentamente el curso de los acontecimientos (en la medida en que esto es posible), pero sobre todo cierto “orden” mínimo necesario, sufrirá grandes dolores de cabeza con la cita anterior pues Juan (solamente él podía hacerlo) menciona el episodio ocurrido en el restaurante Polidor. Y ahora sí debe notarse que no utiliza un artículo indeterminado, sino uno determinado: dice *la* noche en el Restaurante Polidor, aunque después diga *una* nochebuena, etc. La

ambigüedad tampoco puede mantenerse por siempre a estos niveles. Si el lector ha seguido con nosotros el análisis precedente podrá darse cuenta de que esto es un sinsentido. Hemos ido dando “pistas” y apuntes de cómo en un principio Cortázar o, mejor dicho, el narrador nos “engañaba” planteando la novela como si fuera circular. Habíamos quedado en que lo que sucede en el Restaurante Polidor es posterior a todos los eventos de la novela en la medida en que el narrador y “víctima” de esta “intuición” tiene conocimiento de los eventos de Viena y de hecho los recuerda; es decir, ya ocurrieron. La otra falsa pista que nos dio el narrador ya la hemos apuntado antes. En algún momento del denso desarrollo de la “tirada narrativa”, como la hemos llamado, el narrador ubicó el episodio del restaurante Polidor como algo posterior a lo que Juan estaba viviendo en Viena. El conflicto temporal nos lleva de nuevo a ese duro y espeso núcleo narrativo inicial. En este momento el lector no sabría qué hacer con él, dónde acomodarlo. Juan, en el momento previo al encuentro con Hélène, se refiere al episodio del restaurante Polidor como algo del pasado, algo que ahora también se ha sumado a la cadena de eventos que han salido de su control y que no logra darles sentido. Esto de ninguna manera es un “error”. El episodio del restaurante Polidor, como podemos apreciar, puede ser acomodado tanto antes como después del desarrollo de los eventos de Viena, Londres y París. La estructura de la novela es circular, sí, pero no en el sentido “clásico” del término, es decir, en donde la narración inicia por el final y luego remonta hasta, por decir así, “morderse la cola”. Este texto se muerde la cola, pero *la cola puede ser también la cabeza*, o para decirlo de otra manera continuando con el símil, la novela no sólo se ha mordido la cola, afirmamos que se la ha tragado. Si quisiéramos salvar la “coherencia” y el “sentido común” (y aquí inclúyase la concepción física de las llamadas “flechas del tiempo”; una de las “reglas” mínimas de narrar, que en última instancia, remite a poner orden: algo va después de otra cosa; e incluso la verosimilitud de lo narrado) de la novela, podríamos argüir que el narrador deja indeterminada la ubicación temporal del capítulo del restaurante Polidor y que en todo caso aún estaría por ocurrir. Sin embargo, el propio narrador se encarga, en la misma secuencia citada, de anular esta posibilidad pues, páginas adelante nos enteramos de que Juan viaja inmediatamente de Viena a París y esa misma noche se encuentra con Hélène. No; en sentido estricto, el episodio del restaurante Polidor no pudo haber tenido lugar después. Otra posibilidad: toda la novela está escrita en pasado y el narrador se ha encargado de mostrarnos una indefinición constante de la

ubicación temporal de los eventos, como si estos hubieran tenido lugar en un pasado muy pero muy remoto y por esta razón, Juan, en su recuerdo, estaría confundiendo qué pasó antes y qué pasó después. Esto es plausible y tiene que ver con algo que ya hemos mencionado y que en las páginas siguientes desarrollaremos: la construcción de un tiempo mítico en la novela por encima de un tiempo cronológico. Pero esta explicación tampoco nos deja satisfechos. Nosotros proponemos al lector la siguiente posibilidad.

Acudamos al inicio de la exposición sobre esta novela. Recuérdese que en ese núcleo inicial habíamos encontrado similitudes con un texto clásico de Borges: “El Aleph”. En él, de nuevo, podemos encontrar una posible clave para comprender la estructura temporal de esta novela. Retomemos casi el final de la narración de lo que Borges veía al momento de contemplar el Aleph:

[...]vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi *el Aleph, desde todos los puntos*, vi en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo, y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.¹

El Aleph contiene todos los puntos del espacio, y esto quiere decir que necesariamente se contiene a sí mismo. En la contemplación del Aleph, Borges mira al propio Aleph desde todos los puntos, y viceversa, Borges es mirado por sí mismo (aunque gramaticalmente la oración pueda ser incorrecta, usamos la voz pasiva para acentuar precisamente eso, la pasividad de la acción de Borges al mirarse a sí mismo, pues al estar embebido en la contemplación del Aleph no es algo que pudiera él buscar o evitar; es parte del Aleph mismo esta posibilidad que no tiene que ver con la voluntad de quien observa): ve su cara y sus propias vísceras: el contemplador es contemplado...por sí mismo, en la propia contemplación. Como explicábamos antes, en el núcleo inicial de la novela está contenida la totalidad de la novela aunque sin orden. Con lo expuesto es inevitable que el lector note una asociación que desde el inicio habíamos señalado entre la novela y una suerte de microuniverso autocontenido cuando decíamos que el *núcleo* (tampoco ha sido casual la

¹ Borges, *El Aleph*, op. cit., p. 68. El subrayado es nuestro.

nuestra preferencia por este término sobre otros por las asociaciones conceptuales que tiene con la física) de la novela contiene todos los elementos previos al *Big-bang narrativo*.

En el principio era el caos. Recuérdese que una de las razones de tan difícil inicio narrativo era precisamente que los elementos están allí presentes, pero en un casi total desorden que se manifiesta incluso en la conciencia misma de Juan, incapaz de ordenar adecuadamente una serie de elementos que se le han presentado. Todo está rondando, todo está como una latencia previa a la gran “explosión” a la expansión de esa materia, que en este caso la referimos al acto mismo de narrar y, al hacerlo, alcanzar cierto orden. Pero, al igual que en el caso del Aleph, proponemos al lector la hipótesis de que en esta “explosión”, o sea, en el proceso mismo de la narración, el “inicio” o núcleo ha quedado implicado en la narración como un elemento más, que para el lector puede ser tomado lo mismo como final que como inicio o sencillamente como un elemento más en una cadena de eventos, que no necesariamente tiene una prioridad sobre los otros. Antes decíamos que en esta novela no existe una perspectiva absoluta en ningún sentido, ni en términos de un narrador omnisciente y omnipresente, ni en términos de una temporalidad que necesariamente se mueva en un solo sentido (o sea de atrás para adelante o de adelante para atrás). En principio se podría pensar que el núcleo de la novela, como tal, tendría cierta prioridad por encima de todo el desarrollo. Si lo tiene es por la importancia que tiene para entender la estructura de la novela y cómo allí se juega todo el resto de ella. Pero eso, mediante el análisis, lo hemos distinguido nosotros. En términos de la propia narración, no hay tal preponderancia. Al ser implicado este “gran momento” inicial en la narración, es decir, al ser concebido por Juan como un elemento más en una serie que pretende organizar, le quita ese lugar prioritario, “genético”, por llamarlo de alguna manera, al cual podríamos apelar para explicar todo lo que acontece en la novela. Una vez nombrado, una vez vuelto narración, el núcleo mismo ha quedado involucrado en el proceso de narrar, tal como el Aleph puede observarse desde la contemplación del propio Aleph.

Esto último nos lleva a retomar una segunda lectura sobre la figura de mi paredro que habíamos dejado pendiente y que se relaciona ampliamente con lo anterior. Decíamos que en cierta forma Cortázar había malogrado a mi paredro al convertirlo en un personaje más. Sin embargo, también se podría decir lo contrario, o sea, que al hacerlo un personaje más, de hecho, ha vuelto más complejo el problema del narrador y de la propia narración.

Nos explicamos. Desde el inicio de este análisis habíamos mencionado el problema de distinguir claramente un tipo de narrador, pues la narración fluctúa entre la primera persona, la segunda, la tercera del singular y del plural, y en esta última, es decir, cuando se hacía desde la tercera persona, el narrador, decíamos, tenía muchos rasgos de omnisciencia. También habíamos mencionado que el propio Cortázar querría que viéramos en Calac al “escritor” de este libro, lo cual, según lo que hemos expuesto, nos parece poco verosímil. Ahora bien, *si* entráramos en el juego de tratar de distinguir un posible “autor”, sin apelar, desde luego, al propio Cortázar; si nos propusiéramos pensar quién, desde este universo autocontenido podría ser el autor de esta novela, nos inclinaríamos a decir que no es Calac, ni siquiera el propio Juan –quien sería más verosímil que el anterior por el papel fundamental que tiene en los acontecimientos–; creemos que el autor no podría ser otro que mi paredro, pues –para decirlo borgesianamente– es todos y por lo tanto es ninguno. En éste se representa mejor la figura del escritor, no sólo en un sentido “metafórico”, sino también explícito y explicado en el propio texto: mi paredro es una condición que le permite entrar y salir de la conciencia de los personajes pues puede ser cualquiera de ellos, cualquiera puede retomar la narración, puede narrarla desde su propio punto de vista, y sin embargo, mi paredro puede verlos por fuera, o sea, no ser ninguno de ellos, en cierta forma, tener *rasgos* de narrador omnisciente, narrador que, como hemos visto, tampoco tiene una perspectiva absoluta y definitiva de lo sucedido; él no tiene toda la verdad ni todo el conocimiento. De esta manera, proponemos que también en mi paredro se manifiesta esta característica “autófaga” de la novela que hemos sugerido pues, él mismo, en algún momento de la narración es tragado por ella misma, lo cual implicaría, si el lector concede en ver en él un probable “autor”, que la propia narración ha incorporado dentro de la narración al propio “autor” del libro...²

La misma paradoja temporal que hemos visto a lo largo de toda esta investigación (en lo referente al espejo, la narración, etc.) se repite en el más alto grado; es decir en el nivel de la estructura narrativa. La estructura misma de la novela anula la posibilidad de distinguir un “antes” y un “después”, lo único que relativamente hablando tiene un

²¿Será por esto que el autor material –Cortázar– de la novela quizás en un *lapsus* otorga una voz argentina a mi paredro? Tómese esta segunda interpretación tan sólo como una *sugerencia* que en todo caso tendría que ser desarrollada y “confirmada” en el propio texto. Queda más allá de los límites de este trabajo hacerlo. Algún otro lector algún día podrá verificarla o refutarla o sencillamente ignorarla.

desarrollo lineal es lo de “en medio”, lo cual a su vez también está ampliamente fragmentado pero –a pesar quizá del propio autor– de hecho se lee de manera lineal. Más adelante explicaremos por qué.

Esta narración cíclica, a la que hemos comparado con un microuniverso, compartiría otra analogía con éste. Habíamos visto que la novela bien podía terminar en las primeras cuarenta páginas iniciales (según la edición), o sea, hasta ese momento en que Juan tiene que narrar lo acontecido en el restaurante Polidor y que es, curiosamente, justo lo que no está, lo que ha quedado fuera de la narración. Hemos visto que en momentos claves de la novela –específicamente los que involucran a Hélène y a Juan, pero no únicamente en ellos– hay esta constante sensación y casi sospecha de que las cartas pudieron haber sido echadas de otra manera, que la combinación de elementos pudo haber tenido otro resultado. La idea de repetición como una posibilidad queda señalada allí, pero sobre todo en la estructura misma de la novela, en esta peculiar circularidad. Una metáfora que hasta la fecha utilizan ciertas teorías cosmogónicas es la idea de una intensa condensación de la materia que tiene como resultado una expansión después de la cual se llega a un momento de rarefacción en donde el universo vuelve a su estado primitivo para recomenzar el mismo proceso.³ A lo largo de la novela hemos asistido a *una* narración de lo contenido en el núcleo, pero esta circularidad estructural sugiere que los mismos elementos pueden ser vueltos a poner en juego y lograr otra configuración. Esto nos lleva, finalmente, a otro nivel de análisis ya sugerido y que nos obligará a ubicarnos desde otra perspectiva: la referencia a un tiempo mítico contenido en la novela, y todavía más específicamente, al mito del Eterno Retorno.

Hasta este momento hemos seguido una línea bastante clara y definida en nuestro análisis sobre la temporalidad en esta novela, ubicándonos en distinciones que remiten a la construcción de una trama, de la configuración de la novela en el nivel del acomodo de las secuencias, de la ubicación del tiempo diegético y demás. Al cambiar, hasta cierto punto, de enfoque y de nivel de análisis, somos conscientes de que arriesgamos esta uniformidad conceptual hasta aquí mantenida, riesgo que tomamos y que asumimos en aras de iluminar

³ Desde luego está más allá de los límites de este modesto trabajo –y de nuestro propio conocimiento– discutir estas cuestiones. Si las hemos mencionado ha sido como una especie de analogía que nos permita entrar en otro nivel de análisis que el lector verá a continuación. Sobre este tema puede verse Stephen Hawking, *Historia del tiempo*, España, Planeta Agostini, 1992 y buscar la entrada de “cosmología” en el Diccionario de Filosofía de Ferrater Mora.

o por lo menos de sugerir otro nivel de análisis y de comprensión que también se encuentra en esta novela y que nos permitirá una apertura del texto a otra dimensión.

El mito del Eterno Retorno en *62/Modelo para armar*

El gran estudioso de las religiones y de los mitos, Mircea Eliade, nos ofrece una breve descripción de las características que tiene el tiempo mítico:

[...] un mito refiere acontecimientos que han tenido lugar *in principio*, es decir “en los comienzos”, en un instante primordial y atempóreo, en un lapso de *tiempo sagrado*. Este tiempo mítico o sagrado es cualitativamente diferente del tiempo profano, de la duración continua e irreversible en la que se inserta nuestra existencia cotidiana y desacralizada.[...] En una palabra, el mito se considera que sucede en un tiempo –valga la expresión– intemporal, en un *instante sin duración*, como ciertos místicos y filósofos se representan la eternidad.[...] un mito arranca al hombre de su tiempo, de su individual, cronológico, “histórico, lo proyecta, al menos simbólicamente, en el Gran Tiempo, *en un instante paradójico que ni puede mensurarse porque no está constituido por una duración*. Lo que significa que el mito implica una ruptura del Tiempo y del mundo en torno; realiza una apertura hacia el Gran Tiempo, hacia el Tiempo sacro.⁴

Una característica del tiempo mítico es la posibilidad de ser reversible. En la medida que en las sociedades antiguas se recitaba y se le acompañaba de ciertos rituales, la gente *participaba* de él, entraba, como señala Eliade, en el tiempo sagrado, suspendiendo momentáneamente el tiempo profano cronológico. *62/Modelo para armar*, desde luego, está lejos de ser la narración de un mito, y nosotros estamos lejos de insinuar que lo sea. Lo que queremos decir es que su *estructura narrativa* tiene rasgos similares a la *estructura cíclica* que según el mito del Eterno Retorno tiene el tiempo cósmico. Lo segundo a señalar es que en la experiencia que asalta a Juan en el restaurante Polidor así como en el momento de clímax en Viena, es decir, cuando está presenciando las maniobras de Frau Marta con la chica inglesa, experiencia en la cual una serie de eventos se mueven como en *círculo*, de los cuales es difícil distinguir cuál está antes o después del otro, cuál es causa del otro; decíamos pues, en esta experiencia puede leerse esa ansia y ese propósito de romper con la cárcel del tiempo cíclico en la que, según algunas religiones orientales, se encuentra

⁴ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*. España: Planeta Agostini, 1994, p. 61-62. El subrayado es nuestro.

encerrada la existencia humana, en un eterno retornar, eterno renacer y eterno repetir. Vayamos por partes.

Sobre lo primero, es importante señalar que el mito del Eterno Retorno se haya presente de manera más importante en las culturas orientales, específicamente en la India (con sus propias versiones según el budismo o hinduismo), pero también se encuentra presente en la antigua Grecia. Sin embargo, una versión moderna desde la filosofía la encontramos en Nietzsche. Esta es una noción muy complicada, muy poco clara y muy discutida, pues se la enfoca principalmente desde el punto de vista ético y cosmológico. Y el propio Nietzsche no la desarrolló “puntualmente”; es decir, esta noción está repartida a lo largo de varios textos y en formas más bien de aforística.⁵ No es nuestra intención discutirla “a profundidad”; tan sólo queremos utilizarla para sugerir otro nivel de interpretación de esta novela y también para, a partir de allí, tratar de interpretar una peculiaridad que de otra manera no le encontramos sentido. En un fragmento de *El eterno retorno* se lee:

La cantidad de fuerza que obra en el universo es determinada, no es “infinita”: ¡Guardémonos de tales excesos del concepto! Por consiguiente, el número de las posiciones, variaciones, *combinaciones y desarrollos* de esta fuerza es ciertamente enorme y prácticamente “incalculable”; pero siempre *determinado y nunca infinito*. Pero el tiempo en que esta fuerza se desarrolla es infinito, es decir, esta fuerza es eternamente igual y eternamente activa; hasta este momento ha transcurrido ya un infinito, esto es, *ya se han verificado todos los posibles desarrollos de dicha fuerza*. Por consiguiente, también *todos los desarrollos momentáneos deben ser repeticiones*; así, pues, lo que esta fuerza produce y lo que de ella nace, y así sucesivamente, *hacia delante y hacia atrás*.⁶

El tiempo, según esta perspectiva, sería infinito; no así el número de elementos que él contiene. De ser esto así, necesariamente, en su largo e infinito camino, en algún momento todas las posibles combinaciones entre estos elementos (finitos) se agotarán. Pero el tiempo con su eterno retornar sigue su marcha y, al no tener más elementos ni combinaciones posibles diferentes, necesariamente se repetirán las que ya existieron. En otras palabras, este instante ya ocurrió, es la repetición de otro.

⁵ Véase sobre todo *Así habló Zaratustra*, México, Alianza, 1997. Está más allá de los límites de este trabajo ahondar al respecto y explicar cuáles serían las diferencias entre el planteamiento del Eterno Retorno tal como lo entiende Nietzsche y tal como se le entiende en las culturas orientales o incluso en la Grecia antigua.

⁶ Nietzsche, *El eterno retorno*, en Obras Completas, Tomo III. Buenos Aires: Aguilar, 1961, p. 13.

Desde el inicio de este análisis propusimos leer la novela como un juego de cartas por varias razones. Una de ellas es que nos proporcionaba esta imagen de que lo que se está poniendo en juego en esta narración son elementos, cartas combinables; pero en un juego de cartas hay un número finito de posibilidades, de combinaciones; es un universo también cerrado (como al que aspira la propia novela). En ello, quizá, radicó la importancia de mantener este “juego” lo más cerrado posible, y por esto queremos decir que, a diferencia de *Rayuela*, casi no hay elementos “exógenos” a la narración misma; o sea citas provenientes de otros libros, de revistas, etc., si bien, como en todo texto, es casi inevitable que haya intertextualidad.

Esta idea de un eterno retorno no sólo está apuntada, como ya se dijo, en la estructura circular abierta de la novela, y en otros niveles, como en la propia angustia de Juan de estar constantemente viviendo una especie de *déjà vu*. Hacia el final de la novela hay una serie de repeticiones literales de un diálogo y de un párrafo contenidos en otra secuencia, a los cuales no habíamos logrado encontrarles un sentido antes de vislumbrar la posibilidad de este otro nivel y que, hasta donde sabemos, nadie había analizado, pues ciertamente esto es muy extraño y puede ser causa de algunos dolores de cabeza. Veamos.

En las últimas secuencias, cuando finalmente acontece el encuentro entre Juan y Hélène en el departamento de ésta, la narración utiliza el mismo recurso de la segunda parte, es decir, paralelamente a las secuencias de este desenlace, narra las que tienen que ver con la inauguración de la estatua de Marrast y las que tienen lugar en el tren de Arcueil a París.⁷ En la primera secuencia que tiene lugar en el tren —por cierto bastante larga—, casi al final se lee:

Hélène siguió fumando con una vaga noción indiferente de que sólo Feuille Morte y Juan seguían cerca de ella, Feuille Morte oculta por el respaldo de algún asiento, y la sombra de Juan moviéndose a veces para mirar por alguna ventanilla, para acercarse sólo cuando la oscuridad borraba ya los límites del vagón, y sentarse en la banqueta opuesta sin hablar.

—Se olvidaron de Feuille Morte —*le dije*.

—Sí, la pobre se ha quedado como perdida en ese rincón —dijo Juan—. Estaban tan ocupados en pelearse con el inspector que no pensaron más en ella.

—Llévala tú al *Cluny* esta noche, somos los únicos sobrevivientes en el tren.

⁷ Sugerimos al lector tener a la mano la novela para que lo que a continuación se va a exponer sea plenamente comprendido y cotejado con el propio texto.

—¿Tú no vendrás?

—No.

—Hélène —dijo Juan—. Hélène, anoche... (Bruguera: 269; Alfaguara,181)

Aquí concluye la secuencia. Han pasado diez páginas (en la edición de Bruguera; seis en la de Alfaguara), así que es muy probable que el lector haya olvidado lo leído antes, sobre todo porque no hay nada que llame particularmente la atención. La siguiente secuencia que tiene lugar en el tren inicia igual que como la segunda había terminado:

—¿Tú no vendrás?

—No.

—Hélène —dijo Juan—. Hélène, anoche..." (Bruguera, 279; Alfaguara, 187-188 El subrayado es nuestro)

Pero líneas más adelante se lee:

[...]Hélène *fumaba*, con una vaga noción indiferente de que sólo Feuille Morte y Juan seguían cerca de ella, Feuille Morte oculta por el respaldo de algún asiento y la sombra de Juan moviéndose a veces para mirar por alguna ventanilla, para acercarse sólo cuando la oscuridad borraba ya los límites del vagón, y sentarse en la banqueta opuesta sin hablar.

—Se olvidaron de Feuille Morte —*dijo* Hélène.

—Sí, la pobre se ha quedado como perdida en ese rincón —dijo Juan—. Estaban tan ocupados en pelearse con el inspector que no pensaron más en ella.

—Llévala tú al *Cluny* esta noche, somos los únicos sobrevivientes en el tren.

—¿Tú no vendrás?

—No.

—Hélène —dijo Juan—. Hélène, anoche... (El subrayado es nuestro)

Es probable que el lector desatento no noté que literalmente se ha repetido un párrafo de la novela, un párrafo de una secuencia en otra, lo único que cambió fue la conjugación del verbo inicial: en la primera cita dice “Hélène siguió fumando” y “Se olvidaron de Feuille Morte –le dije”, lo cual quiere decir que narra ella; en la segunda “Hélène fumaba” y “–Se olvidaron de Feuille Morte –*dijo* Hélène”, lo que quiere decir que hay otro narrador. De cualquier manera, lo que sí es seguro es que al leer esta parte, si el lector no se da cuenta de

la repetición y se obliga a corroborarla, tendrá por lo menos una sensación de *déjà vu*, o para ser más precisos, de *déjà lu*, esa sensación que a Juan le ha asaltado a lo largo de esta novela y con la que el narrador ha estado jugando todo el tiempo: la sensación de que este juego ya fue jugado y que esto es una especie de repetición. Pero más aún, la última cita misma es circular. En la misma página se termina con el mismo diálogo con el que se dio inicio. En este pequeño párrafo acontece esa circularidad que hemos observado a lo largo de toda la novela: es imposible decir si ese pequeño diálogo que abre y cierra la conversación va antes o después de lo que sucede en las líneas siguientes. Para efectos de la comprensión y de la lectura puede ir en cualquier lugar sin afectar verdaderamente a aquéllas.

Esta especie de “intuición” de Juan de que debe haber otro orden posible, ya está sugerida desde las primeras páginas del núcleo: “las barajas están ahí como la muñeca en tu armario o la *huella de mi cuerpo en tu cama* y yo volveré a echarlas a mi manera, una y otra vez hasta convencerme de una *repetición inapelable o encontrarte por fin como hubiera querido encontrarte en la ciudad*” (38 El subrayado es nuestro) Recuérdese que esta cita pertenece a ese núcleo y en ella ya se menciona la “huella en la cama”; es decir, el encuentro sexual que sólo hasta el final de la novela Juan tiene con Hélène, lo cual, visto en perspectiva abonaría a pensar que ese principio es en realidad el final de la novela, lo cual, como hemos mostrado, no es correcto.

En el departamento de Hélène tiene lugar el último encuentro entre ella y Juan y es allí donde todas las cartas se pondrán sobre la mesa. Juan tratará de explicarle lo sucedido con la muñeca, cómo él, por lo menos conscientemente, no tuvo nada que ver con el envío; ella por su parte le contará el episodio del joven muerto. En ambos casos el resultado es el mismo: un hombre abierto, muerto, una muñeca abierta, con un contenido ominoso. Juan se empeña en seguirla buscando, de otras maneras, de otras formas, hasta que ese encuentro sea posible:

Se lo dije, le hablé de esa misión incomprensible que había empezado sin empezar, como todo en la ciudad o en la vida, le dije que tenía que encontrarme con alguien en la ciudad, y él debió imaginar (su boca me mordía suavemente, sus manos me buscaban otra vez) que acaso llegaría, que finalmente llegaría al último encuentro, adiviné en su piel y en su saliva que todavía le quedaba esa última

ilusión, la de que la cita fuera con él, que los derroteros se unieran finalmente en alguna de las habitaciones de la ciudad.

—No lo creo —dijo Hélène—. Ojalá fuera así, pero no lo creo. Allá será lo mismo para mí.

—Pero ahora, Hélène, ahora que por fin...

—*Ahora ya es antes, ahora va a amanecer y todo va a recomenzar*, nos veremos otra vez a los ojos, comprenderemos. (271–272 El subrayado es nuestro)

La ciudad, puede leerse también, como una forma más de potenciar esta múltiple temporalidad en la narración; en este caso, ese espacio, ese tiempo, ese lugar, en donde las cartas pueden caer de otra manera y el encuentro sea algo posible. Al final de este último encuentro, una vez que el encuentro sexual de hecho ocurre, Hélène finalmente cuenta a Juan lo sucedido con Celia con lo cual la continuación de ese probable amor se ve “manchada”. Sin embargo, Juan no se resigna y dice:

—Sí, uno puede equivocarse, ya ves —dijo Juan en algún momento—. Entonces *no era aquí, no era en tu casa esta noche. Tengo que seguir buscándote*, Hélène, ya no me importa quien seas, tengo que llegar a tiempo, tengo que irme ahora.⁸ (277 El subrayado es nuestro)

Es, entonces, en esa otra “realidad” en donde continuará la búsqueda. Ahora retomemos otra posible lectura que se puede hacer de lo sucedido a Juan en el restaurante Polidor la nochebuena, a la luz del mito del Eterno Retorno.

En el hinduismo, y después en el budismo, hay una concepción cíclica del tiempo en el cual incontables mundo son creados y destruidos una y otra vez, en un eterno retornar de

⁸ En esta secuencia, al final se insinúa que Hélène sería la condesa sangrienta o algún tipo de vampiresa: ““En la Blutgasse”, pensó Juan. Cerrando los ojos, rechazó la imagen recurrente, la luz de la linterna sorda en el suelo, la esquina desde donde tendría que seguir andando en busca de Hélène. Pero entonces Celia, lo que ella había buscado en Celia, aunque luchara con todas sus fuerzas sentía que los dedos de la imagen se cerraban sobre Hélène y que él lo había sabido siempre, desde la nochebuena, desde la esquina de la rué de Vaugirard, frente a ese espejo con guirnaldas de alguna manera te alcancé, conocí esto que ahora me niego a aceptar, tuve miedo y apelé a cualquier cosa para no creer, te quería demasiado para aceptar esa alucinación en la que ni siquiera estabas presente, donde eras solamente un espejo o un libro o una sombra en un castillo, me perdí en analogías y botellas de vino blanco, llegué al borde y preferí no saber, consentí en no saber aunque hubiera podido, Hélène, todo me lo estaba diciendo y ahora me doy cuenta de que hubiera podido saber la verdad, aceptar que fueras...”(276-77) Curiosamente en esta secuencia –previa a la del tren que analizamos- ocurre una repetición similar a la otra. Al inicio de ésta se lee: “Ya ves, ni siquiera vale la pena de que tires la muñeca”, *había dicho Hélène*. “No serviría de nada, de alguna manera seguirá siempre aquí.” (275); dos páginas después: “—Ya ves —le dije—, ni siquiera vale la pena de que tires la muñeca. No serviría de nada, de alguna manera seguirá siempre aquí.” (277) Cuando Juan abandona el departamento de ella, se insinúa de nuevo su carácter de vampiro: “una o dos veces se pasó la mano por la *garganta* como si le *doliera un poco*.” (278 El subrayado es nuestro)

lo mismo. Esta concepción está potenciada por los incontables periodos que abarca cada uno de ellos⁹ lo cual genera en el creyente, como el lector se puede imaginar, un enorme terror ante el tiempo, ante su eterna repetición y ante lo ínfimo de una vida humana comparada con la vida del cosmos. En ambas religiones, la única salida de este ciclo de reencarnaciones y de renacimientos es la iluminación, con lo cual el budista, el yogui, etc., logran salir de este tiempo cíclico y alcanzar una Realidad Absoluta: el Nirvana, estado en el cual ya no hay más causas ni más efectos que condicionen nuevas repeticiones, nuevos renacimientos; en otras palabras, lo que el iluminado logra es salir del tiempo mismo, dejar de participar de la duración: “La iluminación, la comprensión, realiza el milagro de la salida del Tiempo”¹⁰. Lo que busca el practicante de estas religiones es la trascendencia, salir del círculo de causas y efectos, del círculo de la existencia. Se dice que al momento en que Buda alcanzó la iluminación no solamente dejó de estar ligado al flujo cíclico del tiempo, sino que abolió la reversibilidad del mismo, pues fue capaz de conocer todas sus existencias pasadas. La iluminación también se entiende como el encuentro con el “momento favorable” que permite trascender el tiempo y ser pura presencia, vivir en una suerte de presente-eterno.

“La iluminación instantánea” [...] significa que la comprensión de la Realidad tiene lugar *repentinamente*, como un *rayo*. Exactamente la imagen verbal, fundada sobre el simbolismo del rayo, que ya hemos encontrado en los textos de los Upanisad. Un momento cualquiera, un *ksana* cualquiera, puede convertirse en un “momento favorable”, instante paradójico que suspende la duración y proyecta al monje budista en el *nunc stans*, en un presente eterno. Este presente ya no forma parte del tiempo, de la duración; es cualitativamente distinto de nuestro “presente profano”, de este presente precario que surge débilmente entre dos no-entidades –pasado y futuro– y que se detendrá con nuestra muerte. El “momento favorable” de la iluminación puede compararse con el

⁹ “Un ciclo completo, un *mahayuga*, acaba por una “disolución”; un *pralaya*, que se repite de modo más radical (*mahapralaya*, la “Gran Disolución”), al fin de un ciclo milenar. [...] Los 12.000 años de un *mahayuga* se han considerado como “años divinos”, cada uno de los cuales de 360 años de duración, lo que da un total de 4.320.000 años para un solo ciclo cósmico. Un millar de semejantes *mahayuga* constituye un *kalpa* (“forma”); 14 *kalpa* son un *manvantara*. (Se llama así porque se supone que cada *manvantara* se halla regido por un Manu, el Antepasado-Rey mítico). Un *kalpa* equivale a un día de la vida de Brahma; otro *kalpa*, a una noche. Ciento de estos “años” de Brahma, es decir, 311.000 millaradas de años humanos constituyen la vida de un dios; pero esa duración considerable de la vida de Brahma ni siquiera logra agotar el Tiempo, porque los dioses no son eternos y las creaciones y las destrucciones continúan *ad infinitum*.” Eliade, *op. cit.*, pp. 69-70.

¹⁰ *Ibid.*, p. 80.

rayo que comunica la revelación, o con el éxtasis místico, y se prolonga paradójicamente fuera del tiempo.”¹¹

Y adelante continúa:

La coincidencia de los opuestos queda todavía manifiesta por la imagen del “instante” (*ksana*) que se transforma en “momento favorable”. Aparentemente, *nada distingue a un fragmento cualquiera del tiempo profano, del instante intemporal obtenido por la iluminación*. Para comprender bien la estructura y la función de una imagen semejante, hay que recordar la dialéctica de lo sacro: un objeto cualquiera se hace paradójicamente hierofanía, receptáculo de lo sacro, mientras sigue participando en su medio cósmico en torno. (Una piedra *sagrada* no es menos *piedra* que otra cualquiera etc.)¹²

A partir del texto de Eliade podemos aventurarnos a decir que una posible interpretación de lo que sucede a Juan en el restaurante Polidor es la casi concreción de un “instante favorable” en el que una serie de objetos profanos de pronto adquieren un significado que él en todo caso nunca logra asir. En este sentido, podemos decir que el gran tema de la novela no es otro que el Tiempo mismo. Recordemos que en esos dos momentos clave en los que algo está por revelársele a Juan (en el restaurante Polidor y en el hotel Rey de Hungría) lo que entra en juego es una serie de asociaciones de personas, cosas, eventos que es incapaz de ordenar cronológica o causalmente, que están dando vueltas en su cabeza. Todo el tiempo se sugiere que, si Juan asiera el sentido, el significado de eso que lo asalta, él finalmente comprendería algo más, algo que siempre termina escapándosele de las manos. Nos atrevemos a ponerle nombre a esta experiencia de Juan y a decir que si Juan hubiera logrado comprender esa serie de eventos, al hacerlo tendría que haber estado por encima de las circunstancias, habría tenido que salir del tiempo en tanto se habría roto la experiencia paradójica de éste, tal como las vivimos los seres humanos, pues justo lo que está en juego es la pregunta de qué está antes y qué está después, una duda y un intento por cuestionar el flujo “lineal” e incluso también circular del tiempo. En otras palabras, de haber comprendido esa experiencia, habría entendido que lo que le acontecía era una especie de repetición de un juego ya jugado. La imagen del espejo resume la abolición de estas aporías en la atención de Juan, pero ese instante no logra su “concreción” y todo

¹¹ *Ibid.*, p. 87.

¹² *Ibid.*, p. 90. El subrayado es nuestro.

termina, al final, como un ansia de querer ordenar lo que no podía haber sido nunca ordenado, pues implicaba precisamente abolir toda distinción, todo orden en un antes y un después, en donde una cosa es causa de otra; en pocas palabras, estar por encima, por fuera del tiempo. Juan no lo logra y al final se ve condenado a continuar repitiendo un encuentro que nunca tiene lugar (o que podría tenerlo en otra combinación, pero que finalmente seguiría siendo la repetición de algo ya sucedido), a buscar un sentido que en el restaurante Polidor no logró asir y que lo deja condenado a seguir buscándolo.

Esta interpretación contradeciría la afirmación que algunos críticos han hecho en el sentido de que en esta novela no existen las búsquedas “metafísicas”, “existenciales” que hay en *Rayuela*, en el personaje de Horacio Oliveira. Desde luego las hay, y ¿qué búsqueda más “metafísica”, más ambiciosa que la de querer trascender el tiempo? La búsqueda del centro, del kibbutz del deseo, del “Mándala” (recordemos que éste era el nombre original de *Rayuela*) en Horacio Oliveira está transportada en el personaje de Juan a la búsqueda de la abolición de las paradojas del tiempo, de sus aporías, de la abolición del tiempo mismo. Cortázar no ignoraba las filosofías orientales y en *Rayuela* se desarrolla explícitamente una suerte e intento de crítica al pensamiento dicotómico de Occidente. En 62 se continúa esta búsqueda, pero se la traslada al problema del tiempo mismo: el mito del Eterno Retorno nos permite tener una comprensión alternativa a ese avance lineal y paradójico como se ha representado el paso del tiempo en Occidente a partir, sobre todo, del advenimiento del cristianismo como la religión hegemónica, y que está perfectamente bien retratado en la exposición que de las aporías del tiempo hace Agustín, y de la imagen misma que utiliza para ilustrarlas: una intención presente que consume el futuro convirtiéndolo en pasado, es decir, un desarrollo que se da en una sola dirección (hacia delante) convirtiendo todo horizonte en pasado, todo futuro en expectativa y el presente mismo en un “hacer pasar”, en un tránsito.

Pero aún hay más. Desde esta perspectiva simbólica, lo ocurrido en el restaurante Polidor adquiere otra dimensión totalmente distinta. Recordemos que ese “momento favorable” fallido le acontece a Juan una nochebuena. Al principio pensamos que sería una fecha que serviría para contrastar con el ambiente de vampiros, de oscuridad que reina a lo largo de toda la novela. Pero podemos hacer también otra lectura al respecto. ¿Qué es la nochebuena, qué representa para el mundo cristiano, para el mundo Occidental? Es la

noche previa al nacimiento de Jesús, el Cristo, es decir la noche anterior al inicio de la era propiamente cristiana. Es, para decirlo en pocas palabras, el punto muerto, el parteaguas en la historia de Occidente, el grado cero, a partir del cual todo Occidente empezará a contar el tiempo: antes de Cristo y después de Cristo. Nuestro personaje, como en toda la novela hemos visto que sucede, se ubica en un punto muerto temporal, o para decirlo en términos orientales, en un *bardo*, en ese momento en que la rueda puede girar tanto como un lado como para otro. Juan se encuentra en esta zona de indeterminación temporal – simbólicamente hablando, claro está– en el momento en que le ocurre esta “iluminación” fallida. Este momento, recordemos, es también el momento *generador* de todo el relato, el momento previo al nacimiento, a la “explosión” de toda la narración. Una iluminación que aboliría la duración, el tiempo mismo, simbólicamente no puede estar mejor representada que en este *impasse* temporal: la noche previa al nacimiento de Jesucristo, cuando Occidente está por empezar a contar de nuevo el tiempo que traiga el *retorno* del Mesías.

CONCLUSIONES

Una vez concluido el análisis de la novela, podemos retomar la discusión teórica del primer capítulo. Ya hemos visto la compleja temporalidad que *62/Modelo para armar* construye en varios niveles de la narración; desde su propia estructura hasta el manejo fragmentado del tiempo diegético, cuya finalidad fue la de borrar toda posible ordenación de acciones en un “antes” y un “después”. Como esperamos haber mostrado, la comprensión de cómo se expresa este planteamiento requirió de un enorme esfuerzo analítico y de la distinción de varios niveles en donde esta empresa fue elaborada. Podemos afirmar que hemos cumplido con uno de los momentos del análisis de un texto literario, esto es, la de abordarlo desde su propia construcción, su propia especificidad y su entramado particular, tomando en cuenta en todo momento que nuestra meta fue la de analizar y comprender la manera en que se hacen las rupturas temporales en el texto y si de hecho se lograba lo propuesto, lo prometido por el propio autor (es decir, la imposibilidad de ordenar los acontecimientos en un antes y un después) pero sobre todo en qué consistió, cuestión que, en nuestra opinión, la crítica había dejado de lado o sencillamente había concedido y dado por supuesto. Sin embargo, un segundo momento tan importante y necesario como el anterior es el de confrontar la especificidad del texto a la luz de planteamientos teóricos, que en este caso son los expuestos en el primer capítulo de este trabajo y que tienen que ver con la construcción temporal de la trama de un relato, de la narración como tal según, claro está, el enfoque de los dos autores aquí revisados: Paul Ricoeur y Luz Aurora Pimentel.

Recordemos que Ricoeur retoma la noción de trama de Aristóteles para encontrar una articulación lógica interna de la obra, que no requiera necesariamente del tiempo. En este sentido trabaja con la noción de todo (*holos*) en donde hay un principio un medio y un fin. Mediante esta idea se busca fundamentar una exigencia de necesidad que excluya el azar en la sucesión de eventos de la trama; en pocas palabras, lo que Ricoeur, siguiendo a Aristóteles, afirma, es que hay necesariamente una ordenación interna en la obra. Ya habíamos adelantado que incluso en un texto tan fragmentado como el de *62* se necesita una articulación verosímil de los acontecimientos, de los episodios, que los encadene “causalmente” –subrayando– según la lógica interna del texto: “uno a causa de otro” en lugar de “uno después de otro”. Visto desde esta perspectiva general, la intención de quebrar la noción de causalidad tal como se propuso Cortázar en este texto, resulta –o en

este texto en particular resultó— imposible en términos de la construcción de la trama. Las secuencias o “episodios”, si bien fragmentados, se encuentran articulados entre sí en la medida en que si bien ellos mismos plantean la problematización del tiempo, de la imposibilidad de ordenación de una experiencia o, mejor, de una serie de acontecimientos (aquellos sobre los que Juan reflexiona a lo largo de toda la novela y que desde el episodio del restaurante Polidor son presentados), lo hacen obedeciendo a cierto orden —por paradójico que esto pueda sonar en una novela en apariencia tan desordenada. De hecho se puede decir que, estrictamente hablando, en esta novela hay una unidad temporal tal como el propio Aristóteles la comprende, o sea, como “un periodo *único* con todos los acontecimientos que durante él sucedieron a uno o a varios hombres y que mantienen entre sí relaciones contingentes”.¹ Este periodo único abarca desde el episodio del restaurante Polidor hasta el episodio del tren de Arcueil a París, en donde concluye la novela, el texto — que no necesariamente la diégesis, tal como explicamos en su momento.

El único momento que verdaderamente representa una enorme dificultad para su lectura y su comprensión (especialmente para alguien que lee la novela por primera vez) es el núcleo, por las características que hemos analizado. No obstante, una vez que inicia propiamente el desarrollo, a pesar de la técnica utilizada de Cortázar de fragmentar la narración intercalando secuencias de una ciudad y de otra que en términos de la diégesis no se corresponden ni espacial ni temporalmente, el lector puede leer las tres historias distintas y comprenderlas de manera más o menos clara, aun si no está muy seguro de qué evento va antes o después de cuál, y esto es posible precisamente porque la estructura de la novela, insistimos, si bien fragmentada, está perfectamente bien hilada. Nos explicamos.

Recordemos la distinción que hace Pimentel entre tiempo diegético y tiempo textual. Las dudas sobre la ordenación del tiempo están elaboradas en términos del *tiempo diegético*. La simultaneidad de los eventos, el cuestionamiento sobre la ordenación causal de los eventos e incluso las sugerencias de que una acción pueda tener repercusiones en otras sin estar ligadas temporal ni espacialmente, o sea, sin tener una relación causal entre ellas, está sugerida precisamente por la disposición textual misma de las secuencias. Como vimos, a partir del inicio de la historia de Londres, las secuencias entre una ciudad y otra empiezan a intercalarse. No sabemos con precisión cuándo ocurren los eventos de una

¹ Aristóteles, *Poética*, 59a, 22.

ciudad con respecto de la otra; en todo caso, lo único que tenemos es una muy vaga idea – por pistas bastante ambiguas que da el narrador– de que unos eventos pueden haber sucedido antes o después. Pero para la articulación de la trama misma resulta ser, en última instancia, irrelevante y, por ende, para la propia lectura de la novela. Si los eventos de Londres son posteriores a los de París o simultáneos a los de Viena en términos del tiempo diegético resulta menos importante que el hecho de que en el orden textual de las secuencias los haga “contemporáneos”. Como hemos querido mostrar, gran parte del efecto de simultaneidad (en uno de los niveles) que la novela logra en la narración está dado por la manera en que las secuencias de una ciudad se intercalan con las otras, incluso logrando –como pudimos ver en el caso de Viena y París– un interesante “diálogo” que sólo fue posible por la organización textual de la trama. Incluso, en el momento de mayor clímax, la ciudad de Londres “supo” retirarse de la disposición de los hechos para permitir este juego especular entre las dos ciudades. Además, recordemos también lo expresado por Pimentel en términos de la significación temporal del relato. Como vimos, ésta se refiere al hecho de distinguir en la narración el tiempo gramatical (en este caso el pasado) del sentido temporal de la narración que sin importar el tiempo gramatical, necesariamente remite al presente. Esto el lector mismo lo habrá comprobado en nuestra propia narración en nuestra forma misma de acercarnos al análisis: sin importar el tiempo diegético, el acomodo textual de las secuencias nos obliga a pensar los eventos de las tres ciudades como contemporáneas unos de los otros, como si de hecho estuvieran ocurriendo simultáneamente y también, en términos del armado de la trama, como si unos fueran causas de otros. Pero esto es sólo un efecto que se logró por la lógica de articulación interna de la novela. En este sentido, la fragmentación fue sólo relativa. Así, por citar un ejemplo evidente en nuestro propio texto, al abordar el diálogo entre Viena y París nuestra propia narración debió utilizar necesariamente un tiempo gramatical: el presente, y decíamos, por ejemplo, mientras Frau Marta *está desnudando* a la chica inglesa, Hélène *está haciendo* lo mismo con Celia, y así por el estilo. El gran mérito de Cortázar fue, en todo caso, haber logrado este efecto mediante una disposición textual determinada.

62/*Modelo para armar* no es el proyecto mallarmeano del *Livre* donde habría sido posible literalmente mover, intercambiar unas piezas por otras, logrando en cada caso un

libro distinto²; es más, ni siquiera es *Rayuela* en donde los saltos, los capítulos prescindibles y demás estrategias allí utilizadas por lo menos sugieren que otras lecturas son posibles además de las dos propuestas por el autor desde las primeras páginas. 62, como esperamos haber mostrado, es un juego bastante cerrado, de una precisión casi “anatómica”, si se nos permite utilizar este símil, en donde las piezas, la disposición de las secuencias no podría ser intercambiable sin arruinar el efecto total, la ambigüedad temporal y causal de los eventos, así como el sentido general del texto que, según nuestra lectura, apunta hacia una temporalidad cercana a la del mito del Eterno Retorno. La única “pieza” que es intercambiable es la del restaurante Polidor, pero no en un sentido “movible”, de “reacomodo” textual, por llamarlo de alguna manera, sino, como mostramos, en el sentido de que ese episodio es el que permite romper la noción de un tiempo cronológico (o sea, la distinción entre un antes y un después) incluso a nivel estructural, pues lo mismo puede ubicársele al inicio de la novela, como generador de todo el relato, como final o como un elemento más. Pero esto sólo fue distinguido mediante el análisis. De hecho, esto ocurre únicamente en la lectura, en el problema que este episodio plantea a la interpretación global de los eventos. O sea, el cuestionamiento a la ordenación no está –o al menos no principalmente– en la disposición textual misma. Desafortunadamente –y esto en gran medida es resultado de las “restricciones” internas que todo relato tiene, o sea, de las “reglas” implícitas de la narración, una de las cuales es, como ya mencionamos, la ilación lógica de los eventos en términos de “uno a causa de otro”– estrictamente hablando, es posible leer esta novela de manera lineal; de hecho, la disposición textual misma exige que se la lea de manera lineal para ser entendida. Esta es otra de las grandes paradojas de este texto, que ahora vemos reflejada en otro nivel: el de la lectura. Lo que Cortázar pretendió con esta novela, entre otras cosas, fue el cuestionamiento de la concepción lineal del tiempo, de la ordenación cronológica de los eventos, de la sucesión del tiempo que, como expresa magistralmente Agustín según la concepción del tiempo imperante en Occidente, se mueve en un solo sentido: desde el presente que consume un futuro convirtiéndolo todo en pasado, o sea, hacia delante. El relato apunta hacia una circularidad y una simultaneidad de los eventos, pero lo hace desde la linealidad del relato mismo, desde una organización

² Sobre el proyecto mallarmeano, véase Umberto Eco, *Obra abierta*, España, Planeta Agostini, 1992. Una obra que definitivamente lleva a cabo la noción de mecano o de novela como puzle es la de George Perec, *La vida instrucciones de uso*, Barcelona, Anagrama, 2006.

determinada que precisamente para cuestionar la linealidad, tiene que hacerlo desde la propia linealidad; o sea, como dijimos desde el inicio del análisis de esta novela, el gran “retruécano”, el gran quiebre narrativo elaborado no se comprende sino hasta casi el final de la novela, y además está tan “diluido”, que resulta sumamente difícil notarlo y requiere de un enorme trabajo de análisis y de reflexión (y por qué no decirlo también de lecturas) que parece bastante improbable que un lector pueda vislumbrarlas de primera intención. Desafortunadamente, esta “peculiaridad” malogra en gran medida el efecto total que esta novela querría generar en el lector, pues, digámoslo abiertamente, pocos lectores están dispuestos a leer ya no digamos tres, sino incluso dos veces una misma novela. Desde luego, asumimos, que no es este tipo de lector al que va dirigida la novela, pero por otra parte, también digámoslo claramente, su contenido tampoco resulta muy atractivo ni muy estimulante para hacer las varias lecturas que se necesitarían. Después de todo ¿qué interés –para un lector de Cortázar, incluso– puede tener la historia de una especie de vampiresas, de muñecas rotas, de confusiones temporales en una nochebuena? Así, al final, lo más probable es que la novela (y es que tampoco puede ser de otra manera) no sólo se lea de manera lineal, sino que se la interprete de manera “lineal” pues la disposición misma de las secuencias permite que así sea, dejándonos una especie de confusión no resuelta pero que nos permite captar algo del sentido global de la novela, aun pasando por alto todos los niveles que aquí hemos querido distinguir.

Esta novela de alguna manera confirmaría uno de los supuestos del estudio sobre el tiempo en la narración de Ricoeur: que al final debe prevalecer cierto orden, y que incluso las experimentaciones más osadas en el terreno literario descansan en una “deformación regulada”, de la cual necesariamente participan las expectativas del lector.

Lo que parece insalvable, en última instancia, es la expectativa del lector de que finalmente prevalezca alguna consonancia. Esta expectativa implica que no todo sea *peripecia*, so pena de que la propia peripecia pierda su sentido, puesto que nuestra espera de orden estaría frustrada en todos los aspectos. Para que la obra consiga el interés del lector es necesario que la disolución de la trama sea comprendida como una señal que se le dirige para que co-opere en la obra, para que cree él mismo la trama. Hay que esperar alguna orden para estar decepcionado de no encontrarla, y *esta decepción sólo engendra satisfacción si el lector toma el relevo del autor, hace la obra que el autor se ha ingeniado en deshacer. La frustración no puede ser la última palabra.* Y aún es necesario que el trabajo de composición por parte del lector no se haga imposible, pues el juego de la espera, de la

decepción y del trabajo de reordenación sólo sigue siendo posible si las condiciones de su éxito se incorporan al contrato tácito o expreso que el autor firma con el lector: yo deshago la obra y vosotros la rehacéis lo mejor posible. Pero para que el propio contrato no sea una falacia, el autor, en lugar de abolir cualquier convención de composición, *debe introducir nuevas convenciones más complejas, más sutiles, más encubiertas, más hábiles que las de la novela tradicional*; en una palabra: convenciones que deriven de estar por medio la ironía, la parodia y la burla. De este modo, los golpes más audaces asestados a las expectativas paradigmáticas no salen del juego de “deformación regulada”, gracias al cual la innovación ha replicado continuamente a la sedimentación. *Un salto absoluto fuera de cualquier expectativa paradigmática es imposible.*³

62/Modelo para armar fue el proyecto narrativo de Cortázar más ambicioso, pues en él se aventuraba a ensayar nuevas formas de narrar, a concretar uno de los posibles libros que quedaron inscritos en las páginas de *Rayuela*, en donde el autor vislumbraba una literatura futura, en donde ofrecía apuntes de cómo sería, de qué características tendría y hacia dónde debería apuntar. De todos estos esbozos, como hemos querido mostrar, la concreción que es *62* se centró de manera principal en la experimentación con el narrador y con el tiempo.

Como decíamos en la introducción, en los escritos teóricos y académicos de Cortázar sobre la novela es donde se puede rastrear una génesis de muchas de las discusiones e ideas que después se pondrán en boca de Morelli. Ya en ellos encontramos que la crítica más importante que desarrolla en torno al paradigma de novela heredado es en contra de la “psicología” o, para decirlo de otra manera, en contra del excesivo énfasis en el personaje, en su “interior”. Al principio decíamos también que, en ese sentido, el maridaje entre *Rayuela* y *62* probablemente haya sido perjudicial para esta última, pues creemos que en gran medida fue esto lo que impidió comprender y valorar en toda su magnitud el enorme esfuerzo que implicó *62* en términos no de una crítica al psicologismo novelesco, sino más bien en su aspiración por cuestionar un tipo de temporalidad y proponer otro de maneras bastante elaboradas, como hemos podido apreciar. En última instancia, y si el lector nos permite ser bastante laxos en nuestra interpretación, esta “crítica” al psicologismo ya está de alguna manera planteada por Aristóteles. Si recordamos, para el estagirita la tragedia imita acciones, no personas; y todavía va más lejos –lo citamos de nuevo–: “sin acciones no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí.” Dice Ricoeur:

³Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración II Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: S. XXI, 2004, p.412. El subrayado es nuestro.

El tiempo de la novela puede romper con el tiempo real: es la ley misma de la entrada en ficción. No puede no configurarlo según nuevas normas de organización temporal que sean percibidas aún por el lector como temporales, gracias a nuevas expectativas concernientes al tiempo de la ficción [...]. Creer que se ha terminado con el tiempo de la ficción porque se ha trastocado, desarticulado, invertido, yuxtapuesto, reduplicado las modalidades temporales a las que nos han familiarizado los paradigmas de la novela “convencional” es creer que el único tiempo concebible sea precisamente el cronológico. Es dudar de los recursos que posee la ficción para inventar sus propias medidas temporales, y es dudar de que estos recursos puedan encontrar en el lector expectativas, respecto del tiempo, infinitamente más sutiles que las referidas a la sucesión rectilínea.⁴

Visto desde esta perspectiva, es decir, la temporal, *62/Modelo para armar* plantea y desarrolla otros “tiempos” posibles, busca otras formas de narrarlos y, en este mismo sentido, probablemente haya sido la novela más experimental de Cortázar.

⁴ *Ibid.*, pp. 412-413.

Bibliografía

ALAZRAKI, Jaime, “*Rayuela: Estructura*” en *Rayuela*. Edición Crítica, Julio Ortega, Saúl Yurkievich (coords.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Archivos, México, 1992, pp. 62-638

AGUSTÍN, San, *Confesiones*, México, Porrúa. 1998

ARISTÓTELES, *Poética*, España, Biblioteca Nueva/Colofón, 2001.

ARRIGUCI, Davi, *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, México, Universidad de Guadalajara, UNAM, FCE, Biblioteca Cortázar, 2002.

BORGES, Jorge Luis, “*El Aleph*” de *Jorge Luis Borges*, Edición crítica y facsimilar de Julio Ortega y Elena del Río Parra, México, El Colegio de México, 1995.

CALVINO, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, España, Ediciones Siruela, 1989.

CONCHA, Jaime, “*Criticando Rayuela*”, en *Rayuela*, Edición Crítica, Julio Ortega, Saúl Yurkievich (coords.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Archivos, México, 1992.

CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Edición Crítica, Julio Ortega, Saúl Yurkievich (coords.). México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Archivos, 1992.

_____, *Todos los fuegos el fuego*, México, Alfaguara, 2000.

_____, *62, modelo para armar*, Barcelona, Bruguera, 1981.

_____, *62, modelo para armar*, Argentina, Alfaguara, 1995.

_____, *Libro de Manuel*, España, Punto de Lectura, 2004.

- _____, *Cuentos completos/1(1945-1966)*, México, Alfaguara, 2005.
- _____, *Cuentos completos/2(1969-1982)*, México, Alfaguara, 2000.
- _____, *Cartas 1 (1937-1963)*, Argentina, Alfaguara, 2000.
- _____, *Cartas 2 (1964-1968)*, Argentina, Alfaguara, 2000.
- _____, *Cartas 3 (1969-1983)*, Argentina, Alfaguara, 2000.
- _____, *Obra crítica/1*, Madrid, Alfaguara, 1994.
- _____, *Obra crítica/2*, Madrid, Alfaguara, 1994.
- _____, *Obra crítica/3*, Madrid, Alfaguara, 1994.
- _____, *La casilla de los Morelli*, Edición, prólogo y notas de Julio Ortega. Argentina, Tusquets Editores, 1988.
- _____, *Los reyes*, Buenos Aires, Sudamericana. Segunda edición, 1980.
- CURUCHET, Juan Carlos, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1972.
- ECO, Humberto, *Obra abierta*, España, Planeta Agostini, 1992.
- ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, España, Planeta Agostini, 1994.
- _____, *El mito del eterno retorno*, España, Alianza/Emecé, 2006.
- EZQUERRO, Milagros. “*Rayuela: Estudio temático*” en *Rayuela*, Edición Crítica, Julio Ortega, Saúl Yurkievich (coords.). México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Archivos, 1992, pp. 615-628

FERNÁNDEZ DE LA REGUERA, Ricardo, “Estudio introductorio” a James Joyce, *Ulysses*, Barcelona, Editorial Planeta y Plaza & Janés, colección “Maestros Ingleses”, 1964.

FREUD, Sigmund, “Lo siniestro” en *Obras completas*, Tomo XVIII, trad. Luis López Ballesteros y de Torres, Argentina, Biblioteca Nueva, Editorial Lozada, 1997, pp. 2483-2505.

GOLOBOFF, Mario. *Julio Cortázar. La biografía*, México, Seix Barral, 1998.

GONZÁLEZ, Daniel. *Las figuras de Julio Cortázar*, México, Editorial Aldus, 2002.

HAWKING, Stephen, *Historia del tiempo*, España, Planeta Agostini, 1992.

HARSS, Luis, “Julio Cortázar o, la cachetada metafísica, en *Los nuestros*, México, Editorial Hermes, 1984, pp. 252-300.

HERNÁNDEZ, Ana María, “Conversación con Julio Cortázar” en *Rayuela*, Edición Crítica, Julio Ortega, Saúl Yurkievich (coords.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Archivos, 1992.

KULIN, Katalin, “Discurso de 62. Modelo para armar de Julio Cortázar” en *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 12, Madrid, Universidad Complutense, 1983.

LEZAMA Lima, José, “Cortázar y el comienzo de la otra novela”, en *Rayuela*, Edición Crítica, Julio Ortega, Saúl Yurkievich (coords.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Archivos, 1992, pp. 710-720

LUDOVIC, Janvier, *Una palabra exigente. El “Nouveau Roman”*, Barcelona, Barral Editores, Breve Biblioteca de Respuesta, 1972.

NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, México, Alianza, 1997.

_____, *El eterno retorno* en Obras Completas, Tomo III. Buenos Aires, Aguilar, 1961.

OLIVA Mendoza, Carlos, *Deseo y mirada del laberinto. Julio Cortázar y la poética de Rayuela*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro CONACULTA, 2002.

PICON Garfield, Evelyn, *Cortázar por Cortázar*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 2da ed., 1981.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, UNAM/ S. XXI, 2002.

RANK, Otto, *El doble*, Argentina, Ediciones Orión, 1976.

RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración I Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, S. XXI, 2004.

_____, *Tiempo y narración II Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México, S. XXI, 2004.

VALENZUELA, Luisa, “Julio Cortázar más allá de la vigilia” en Varios autores, *Julio Cortázar desde tres perspectivas*, México, Universidad de Guadalajara, UNAM, FCE, 2002, pp. 13-36.