



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

*62 / MODELO PARA ARMAR:*  
UNA TEORÍA DE LA NOVELA SEGÚN MORELLI

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

HAYDEÉ GISELA SALMONES CASTAÑEDA

ASESORA

DRA. ADRIANA AZUCENA RODRÍGUEZ TORRES



MÉXICO DF, MARZO 2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.



*Para todos esos cronopios  
a quienes nunca nadie  
les dedicó una tesis.*

Pero también:

*A mis padres, que se desvelaron tanto como yo.  
A Esme y Piquín, las voces que más quiero.*

Y para todos aquellos que formaron parte de la figura:

*Cortázar, el más culpable.*

*Hélène, “morenamente seda, canto rodado  
que en la palma de la mano finge entibiarse y  
la va helando hasta quemarla”.*

*Celia, “la niña virgen que rompió la muñeca,  
pequeño San Jorge tonto y virgen que destripa  
tus basiliscos”.*

*Montse, ranita traviesa que tuvo la osadía de  
regalarme 62 hace ya tres años.*

*Jesús y sus fractales, hermanos gemelos de  
este trabajo, nacidos de madrugada.*

*Lorena, abnegada amiga, siempre dispuesta a  
ofrecerme un sillón de gato para mis viajes.*

*Mauricio, mi compañero de mates.*

Gracias a la *Dra. Adriana Azucena Rodríguez*,  
cómplice de estas trasgresiones.



# Índice

<b>Introducción</b>	7
<b>1. Para definir la novela</b>	11
1.1. El <i>nouveau roman</i> francés	14
1.2. La novela de vanguardia y la nueva novela hispanoamericanas	24
1.3. El lector: teoría de la recepción y obra abierta	35
<b>2. La antinovela morelliana y <i>62/Modelo para armar</i></b>	45
2.1. La antinovela según Cortázar: destrucción de las fórmulas y transgresión	46
2.2. Empezar a narrar: de géneros, tipografías y lenguaje	54
<b>3. Ruptura espacio temporal en <i>62/Modelo para armar</i></b>	71
3.1. Ruptura espacial	73
3.2. El poema de la ciudad	85
3.3. Ruptura temporal	94
<b>4. El desarmado de <i>62</i></b>	111
4.1. La anti-psicología	113
4.2. Las figuras	151
<b>Conclusiones</b>	171
<b>Bibliografía</b>	179



## Introducción

*62/Modelo para armar*, novela de Julio Cortázar publicada en 1968, tiene su origen en el capítulo 62 de *Rayuela* (novela del mismo autor aparecida cinco años antes). En este capítulo se anuncia la intención del personaje Morelli — un escritor, teórico y crítico leído asiduamente por el Club de la Serpiente— de crear una novela cuyas acciones no pudieran explicarse mediante la psicología; una historia construida a través de personajes-figura, dramas impersonales y rupturas espacio-temporales. Dichas reflexiones (a las que Cortázar denomina “morellianas”) aparecen en los “Capítulos prescindibles” de *Rayuela* (57-155) y conforman una teoría novelística que puede ser sistematizada; según Morelli, la descripción más acertada de esta obra sería:

al margen de las conductas sociales, podría sospecharse una interacción de otra naturaleza, un billar que algunos individuos suscitan o padecen, un 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 (Cortázar, 2004, 375).

El proyecto ficticio de Morelli se queda en notas sueltas; sin embargo, Cortázar retoma las apreciaciones teóricas y estéticas trazadas en *Rayuela* para fundamentar la poética de *62/Modelo para armar*, como veremos más adelante.

Identificada con la novela experimental, *62* pertenece a la tradición vanguardista del siglo XX, iniciada con las obras de Proust y Joyce; estos proyectos —contenidos principalmente en el movimiento del *nouveau roman* francés, así como en las novelas de vanguardia y la nueva novela hispanoamericanas— representan una ruptura respecto a la novela tradicional realista y psicológica. La teoría novelística que Cortázar introduce con las notas de Morelli, y que servirá de base para el análisis de *62*,

reproduce en gran medida los preceptos del *nouveau roman* francés y de la novela de vanguardia iberoamericana.

En entrevista, Julio Cortázar reconoce que esta novela estuvo influida por el *nouveau roman*, sobre todo por la eliminación de la psicología y de los mecanismos cognoscitivos o racionales, así como por la acción concentrada en el desenlace y las historias fragmentadas, si bien no está completamente de acuerdo con la poética del movimiento:

mi intención era justamente la de tratar de escribir un libro que, a diferencia con los del *Nouveau Roman*, fuese una novela cargada de acción, con un nudo y un desenlace, sobre todo con un desenlace. Pero que, al mismo tiempo, tuviera del *Nouveau Roman* ese mismo rechazo de las fatalidades psicológicas (Prego, 1985, 93).

De ahí que el primer capítulo de esta tesis esté enfocado a revisar las definiciones de ‘novela’, ‘*nouveau roman*’, ‘novela de vanguardia’, ‘nueva novela’, ‘obra abierta’ y ‘teoría de la recepción’, que no sólo servirán de base para la lectura de la poética morelliana, sino que nos ayudarán a entender el contexto histórico, social, artístico y literario en el que se inscribe el texto de Cortázar al lado de las obras más representativas del movimiento de vanguardia.

El objetivo principal de esta tesis es el análisis de *62/Modelo para armar*, con la finalidad de reconocer su valor experimental y las aportaciones de Cortázar a la labor novelística; mi lectura se basa en la doble labor del autor, quien es al mismo tiempo novelista y teórico, para así formular una reflexión crítica y teórica acerca de los mecanismos que constituyen la estructura de *62/Modelo para armar*. Para ello, en el capítulo 2 sistematizaré los elementos de la teoría cortazariana de la novela a partir de las notas de Morelli extraídas de *Rayuela*, así como de la *Obra crítica* de Cortázar, la cual incluye ensayos y artículos teóricos en torno al quehacer literario (principalmente *Teoría del túnel*, “Situación de la novela” y “Para una poética”); en este capítulo también se advertirán las aproximaciones de la teoría morelliana al *nouveau roman* y a otras vanguardias a través de la

noción de ‘antinovela’, ‘obra abierta’ y otros conceptos clave (espacio, tiempo, personajes), sin que por ello se invalide la originalidad de la tarea cortazariana. De ser así, *62/Modelo para armar* se constituirá como una antinovela y cumplirá con los elementos enunciados por Morelli:

- a) Participar de una ruptura espacio-temporal.
- b) Ser un drama impersonal.
- c) Eliminar la psicología (construcción sistemática de caracteres y de situaciones) mediante la incongruencia (ruptura con la lógica del discurso) y las inacciones.
- d) Eliminar la causalidad.
- e) Establecer la existencia de otro orden lógico y de nuevos valores (ser un texto mensajero, no mensaje).
- f) Convertir al lector en el personaje más importante y exigirle una participación activa —como cómplice y no como lector hembra (pasivo)— para desentrañar el sentido y la composición del texto.

Para demostrar la hipótesis de que dicha teoría puede aplicarse a la construcción de *62/Modelo para armar*, propongo un análisis de la estructura de esta novela a partir de los elementos de la teoría morelliana, resaltando el valor experimental de la obra. He dividido este análisis en dos capítulos: el capítulo 3 abarca la ruptura espacio-temporal, representada principalmente por “la Ciudad” y la narración anacrónica de las historias que conforman la trama; finalmente, el capítulo 4 analiza cómo se reemplazan la psicología y la causalidad por el “armado” de la novela propuesto por Cortázar a través de las *figuras*, las analogías y la casualidad, elementos que tienen como fin último la participación activa del lector, máximo autor de esta obra.

Debo aclarar que mi tesis responde al deseo cortazariano de abolir al “lector hembra” (el lector pasivo que no entiende, reflexiona ni critica el texto), por lo que no es mi objetivo hallar un “armado” final de la obra, sino proponer una lectura —entre las muchas posibles— del gran mecano que es *62/Modelo para armar*.



## 1. Para definir la novela

La primera dificultad es hallar una definición para ‘novela’ que pueda aplicarse a todos los casos —puesto que es éste el género que Morelli y 62 intentan renovar—: la novela es un género en constante evolución, lo cual no significa una crisis, sino una innovación; por lo que más que hablar de la novela como una categoría unívoca, es necesario hablar de una serie de elementos que caracterizan a este tipo de textos: el discurso en prosa, la polifonía, un narrador que es el centro de todas las relaciones y referencias, un argumento que organiza la historia, los personajes, el cronotopo (coordenadas espacio-temporales) y las acciones (Bakhtin, 1989).

La idea de que un texto debía ser estructurado como un todo puede rastrearse desde Aristóteles, cuya *Poética*, si bien trabaja con la tragedia, enuncia la necesidad de una unidad espaciotemporal y actancial:

la tragedia es imitación de una acción entera y perfecta y con una cierta magnitud, porque una cosa puede ser entera y no tener, con todo, magnitud. Está y es entero lo que tenga principio, medio y final; siendo *principio* aquello que no tenga que seguir necesariamente a otra cosa, mientras que otras tengan que seguirle a él o para hacerse o para ser; y *fin*, por el contrario, lo que por naturaleza tiene que seguir a otro, sea necesariamente o las más de las veces, mas a él no le siga ya ninguno; y *medio*, lo que sigue a otro y es seguido por otro. Es necesario, según esto, que los buenos compositores de tramas o argumentos no comiencen por donde sea y terminen en donde quieran, sino que se sirvan de las ideas normativas anteriores (2005, 1450b).

Si bien es cierto que Aristóteles trata la causalidad, esta concepción fue refrendada a principios del siglo XX por la crítica formalista. Según Hans Robert Jauss, en este periodo hay una transición dentro de la ciencia literaria: se abandona el paradigma positivista (el uso de un método historicista que ubicara el texto en un contexto espaciotemporal para la creación de significados) para adoptar el paradigma de la estilística en la

filología alemana, la cual alcanzó su mayor expresión teórica en el formalismo ruso. Con este nuevo modelo, los estudios se concentraron en el análisis formal de la obra:

la descripción de medios lingüísticos, de métodos literarios, de formas de construcción y de efectos constitutivos. [...] Esta escuela amplió el concepto de forma al de la percepción artística, definió la obra de arte como la suma de todos los medios artísticos ahí usados y convirtió la sensibilidad de la forma en la característica específica del ‘carácter literario’; al descubrimiento del proceso lo convirtió en principio de la interpretación (Jauss, 2008, 64).

Sin embargo, a partir de las obras de Proust y Joyce, el modelo de la novela realista se sustituye por la concepción de una obra abierta, que no necesita representar la realidad miméticamente. El debilitamiento de la crítica formalista y el surgimiento de las teorías de la recepción, las cuales vieron los vacíos estructurales como puntos de indeterminación que propiciaban la interpretación lectora, anularon la premisa de que los elementos enunciados por Bakhtin (un narrador que es el centro de todas las relaciones, argumento, personajes, cronotopo, acciones) aparecían en todas las novelas de forma constante y específica: las relaciones que puede darse de ellas, su combinación dentro del esquema de la obra, es lo que suscita la originalidad de cada novela. Me interesa resaltar esta condición de diversidad, pues con el *nouveau roman*, la novela de vanguardia, la nueva novela y la obra abierta veremos que las categorías y sus relaciones llegan a negarse, pero esto ya es un modo de estar presentes (o no) dentro del esquema de la novela.

Por ello, debido a la posibilidad que ofrece la definición de Bobes Naves (1993) de *adaptarse* a la pluralidad del género, entiendo como novela

un relato de cierta extensión que, tomando como centro de referencias la figura de un narrador, presenta acciones, personajes, tiempos y espacios, convirtiendo a alguna de estas categorías en la “dominante” [funcional, actancial, cronotópica] en torno a la cual se organizan las relaciones de las demás en un esquema cerrado o abierto, o simplemente se superponen sin más relaciones que la espacial del texto (14).

Así, cuando se habla del *nouveau roman* o de la nueva novela como ‘antinovela’, el término no debe entenderse como ‘no-novela’, sino como un tipo de novela que niega el esquema tradicional de relaciones, el cual se reconocía por su carácter constructivo, la totalidad de un mundo preconcebido y representado fragmentariamente en la obra, un desarrollo orientado al desenlace, un narrador como centro de la organización de la historia, así como una estructura lógica expresada en un cronotopo.

Julio Cortázar estaba consciente de que la novela es un organismo que evoluciona; en *Teoría del túnel* (1947),<sup>1</sup> usa la metáfora de la construcción de un túnel (el proceso de destruir-construir) para explicar cómo se demuelen las formas tradicionales de la novela con el fin de edificar otras nuevas que respondan a las necesidades humanas de una época particular. Así, al reflexionar sobre el estado de la novela (y de la literatura en general) en el siglo XX, Cortázar critica la hipervalorización del libro como objeto estético y expone la necesidad de originar una novela que sea la expresión total del hombre:

Nuestro escritor advierte en sí mismo, en la problemática que le impone su tiempo, que su condición humana *no es reductible estéticamente* y que por ende la literatura falsea al hombre a quien ha pretendido manifestar en su multiplicidad y su totalidad; tiene conciencia de un radiante fracaso, de una parcelación del hombre a manos de quien mejor podía integrarlo y comunicarlo (1994a, 62).

Cortázar argumenta que la novela psicológica de los siglos XVIII y XIX, la cual sólo busca explicar las motivaciones pero no vivirlas, resulta insuficiente para explorar la realidad puesto que “ese lenguaje es siempre *expresión* —es decir, símbolo o analogía verbal— mediatizadora. Es formulación estética de órdenes extraestéticas. [...] Y ello supone lejanía, traspaso (aliteración), valencias análogas” (Cortázar, 1994a, 72). Como el nuevo novelista busca inmediatez (vivir lo narrado, no sólo enunciarlo), llega a la conclusión de que se deben abolir las imágenes prefabricadas y la lengua

---

<sup>1</sup> Publicado en Cortázar, *Obra crítica 1* (1994).

literaria para así crear un lenguaje para cada situación, un lenguaje que haga contemplar la realidad. El dadaísmo y el surrealismo —identificados por Cortázar en *Teoría del túnel* (1947) con la destrucción de la forma y del fondo, respectivamente—, así como la prosa de Joyce y Proust, son los parteaguas de la nueva forma novelada, son el momento en que se aniquila la literatura tradicional y surge la nueva literatura, más poética (en el sentido original de *poiesis*, creación) y por lo tanto más esencial. Esta misma reflexión originó el movimiento del *nouveau roman* en Francia, como veremos a continuación.

### **1.1. El *nouveau roman* francés**

El *nouveau roman* surge en Francia en los años cincuenta como una respuesta a la novela psicológica en boga; según Robbe-Grillet —uno de los autores y críticos más representativos del movimiento—, el *nouveau roman* puede definirse como las “nuevas formas novelescas, capaces de expresar (o crear) nuevas relaciones entre el hombre y el mundo, todos cuantos están decididos a inventar la novela, es decir a inventar el hombre” (1973, 11).

Según el crítico francés, el *nouveau roman* se opone al naturalismo de Flaubert y al onirismo metafísico de Kafka, cuyas novelas buscaban el análisis psicológico, la interpretación sociológica, freudiana o metafísica, el orden preestablecido de una realidad que dotaba de significado a los objetos y gestos; el *nouveau roman* trata de abolir la motivación psicológica y sociológica de los personajes y las acciones, para mostrar un mayor realismo: la obra como una fotografía que capture la realidad sin reducirla ni interpretarla. Como una forma de rechazar la novela psicológica, estos escritores se reconocen a sí mismos como herederos de Proust y Joyce, principalmente; del *Ulysses* rescatan la falta de unidad en las acciones; a Proust le corresponde la ruptura con las estructuras temporales tradicionales.

Wolfgang Iser, uno de los teóricos que veremos más adelante con las teorías de la recepción, analiza en “La estructura apelativa de los textos” el aumento del grado de indeterminación en la novela de los últimos tiempos: en vez de un texto guía (como lo fuera la novela realista del siglo XIX), el lector se encuentra frente a una obra con vacíos sintácticos, pragmáticos y semánticos que deben ser salvados mediante su participación interpretativa y co-creadora. Al referirse al *Ulysses*, Iser señala que el tema no es lo importante dentro de la novela, sino la diversidad de puntos de vista que confunden al lector: “Si la novela realista del siglo XIX deseaba transmitir a sus lectores una ilusión de la realidad, la gran cantidad de vacíos en *Ulysses* provoca que todo significado adjudicado a la vida cotidiana se convierta en ilusión. La indeterminación del texto envía al lector en busca de sentido” (2008, 116).

Algo similar sucede con *A la busca del tiempo perdido*, que es en sí misma una obra metaliteraria, lo cual nos permite entender la novedad proustiana: la construcción de *A la busca del tiempo perdido* no depende del encadenamiento causal o temporal de los hechos, sino que va y viene a través de los saltos de la memoria, sin un marco temporal delimitado, siempre en el territorio de la subjetividad. El tiempo empleado por Proust es lo que podríamos llamar “psicológico”; no es lineal ni progresivo, sino afectivo y subjetivo:

se trate de reminiscencias del tipo del ruido del tenedor o del sabor de la magdalena, o de esas verdades escritas con la ayuda de figuras cuyo sentido trataba yo de buscar en mi cabeza donde campanarios, hierbas silvestres, componían un grimorio, complicado y florido, su primer carácter era que yo carecía de la libertad para elegir las, que me eran dadas tal como eran (Proust, 2005, 760).

Esta aparente relación caótica y dilatada de los hechos a través de la memoria y de las sensaciones recuerda a las *figuras* de Cortázar (que analizaré en el capítulo 4), en tanto que dependen de un golpe de sensaciones, de una selección de recuerdos —y olvidos— no siempre

evocados conscientemente. Casi al final del libro, Proust equipara esta fortuita reunión de memorias a la creación literaria: antepone la impresión, la intuición y la duda a las ideas formadas por la inteligencia (con una sola verdad lógica y posible) obliga al autor y al lector a ‘deducir’ la historia, y por tanto a participar de ella y vivirla:

las excusas no figuran en el arte, en él no cuentan nada las intenciones, el artista debe escuchar en todo momento su propio instinto, y esto hace que el arte sea lo que hay de más real, la escuela más austera de la vida, y el verdadero Juicio Final. Este libro, más arduo de descifrar que ningún otro, es también el único que nos haya dictado la realidad, el único cuya “impresión” haya sido hecha en nosotros por la realidad misma (Proust, 2005, 761).

Ahora bien, siguiendo a Leo Pollmann (*La “nueva novela” en Francia y en Iberoamérica*) hay una etapa de transición entre la novela psicológica y el *nouveau roman* puro: el *nouveau roman* clásico (1948-1956), que todavía mantiene las estructuras tradicionales de la novela, aunque modificadas: el tiempo y el espacio existen como expresiones fenoménicas, sin una profundidad de significado; el narrador se vuelve un yo anónimo incapaz de transmitir nada más que los hechos; los personajes pierden profundidad psicológica y aparecen como figuras. Además, estas novelas muestran ya una falta de sentido o significación claramente articulados: no hay un sistema de convenciones y creencias coherentes, puesto que no se presentan categorías para aprehender los objetos; tampoco encontramos una historia cerrada o un argumento, sino sólo episodios desligados entre sí, como fotografías (Pollmann, 1971, 140-229).

A esta época corresponde *La era del recelo*, un texto teórico sobre la novela, escrito por Nathalie Sarraute (otra novelista del *nouveau roman*). En esta obra, Sarraute analiza la oposición de la novela psicológica (Dostoievski) y la de situación (Kafka); la primera, determinista, mecánica, reduccionista, tranquilizadora; la segunda, despojada de la psicología, deshumanizada. Lo que Sarraute llama el *homo absurdus* en la narración de Kafka ya anticipa el *nouveau roman*:

Aquí, donde distancias infinitas, como espacios interplanetarios separan a los seres unos de otros, [...] aquí se pierde todo punto de referencia, se diluye el sentido de la orientación, los movimientos se desfazan poco a poco, se disgregan los sentimientos (del amor sólo perdura un abrazo brutal en el que, decepcionados, incapaces de ayudarse, los amantes “se desgarran el uno al otro” ante la mirada indiferente de los espectadores o subsisten algunos ademanes bruscos y mecánicos, parodias de caricias dirigidas a un compañero anónimo [...]), las palabras pierden su sentido habitual y su eficacia, los intentos de justificación sirven más bien para probar la culpabilidad, el apoyo es una trampa [...]; “todo se considera falso”, hasta las propias preguntas [...] desaparece todo sentimiento humano, hasta el desprecio y el odio, y no queda más que un inmenso estupor de vacío, una incompreensión definitiva y total (Sarraute, 1967, 41-44).

Esta desaparición de sentimientos, o despersonalización, provoca que el personaje pierda los atributos (objetos, genealogías, espacios, títulos, vestidos, cuerpos, rostros, carácter, nombre) que lo identificaban y hacían reconocible. Por ello, el lector —y el autor— tienen que aceptar la imposibilidad de creer en los personajes y renuncian al pacto de verosimilitud para con el texto (de allí que ésta sea la era del *recelo*).

Sobre estos antecedentes, se inicia el *nouveau roman* puro (1957-1959), cuyas características más ideales serán enunciadas a continuación. Uno de los elementos más importantes es la deshumanización de la novela: el *nouveau roman* no trata de “eliminar” al hombre, sino de divorciar la existencia del mundo de la visión antropocéntrica; la realidad debe existir, estar ahí, antes de significar algo (el significado se da a partir de un yo subjetivo que “refleja” su propia concepción); la realidad, el mundo, simplemente *es*, y el autor se limita a transcribir lo que sus personajes ven, sienten, presencian, pero sin incurrir en la subjetividad. Incluso el narrador se vuelve testimonial: no emite juicios de valor ni interpretaciones, y su función es sólo la de observar y describir objetivamente; de esta forma, la narración nos llegaría directa de la realidad y no como una visión deformada de un hombre.

De allí que estos textos dispongan de los objetos y de los gestos como “presencia”, sin propiciar una interpretación desde ningún nivel posible (por

ello se le ha llamado “novela objetivista”). Al contrario de la descripción en la novela tradicional, los objetos no tratan de definir el marco de la acción ni de presentar un mundo esquematizado y real; aparecen como inmóviles, en medio de un escenario fragmentario: no tienen relación con la acción que transcurre independientemente de ellos. La categoría de “objeto” usada por los autores del *nouveau roman* abarca todo lo que afecta los sentidos y la mente: muebles, palabras, personas, gestos, recuerdos, proyectos, imaginaciones; por ello se aparta sustancialmente de lo que llamamos “cosas”, que están sujetas a la mera descripción.

En estas novelas se habla de eliminar la motivación, tanto psicológica como sociológica: los personajes y sus acciones son múltiples ya que el autor no nos da una exégesis única, sino que deja al lector hacer tantas interpretaciones como lecturas posibles haya. Esto se logra con la desaparición del individuo: el nombre, la genealogía, la profesión, el carácter, el físico, no determinan los actos de los personajes ni la recepción que hace de ellos el lector. Así, ante la imposibilidad de etiquetar a los personajes en tipos, también resulta inútil calificar sus acciones y dotarlas de algún significado.

Aunado a lo anterior, desaparecen las nociones clásicas de *trama* y de *relación causal*: no hay una anécdota a la que pueda reducirse la historia y sus episodios no tienen una unidad estructural, sino que se construye como novela abierta, opuesta a la novela cerrada que se caracteriza por el esquema “nudo-desenlace”. De esta forma, se elimina la verticalidad propia de la novela tradicional: la historia no se construye hacia un desenlace, sino que la consecución está velada y todo es necesariamente *presente*.

Sin una anécdota, la obra no puede albergar coherencia, totalidad ni pacto de verosimilitud, sino que se forma de contradicciones y es fragmentaria. Según Pollman (1971), la totalidad ya no existe más que en la singularidad: “no puede ser ya desde luego la de un sentido previamente dado que se refleja en el más mínimo detalle, sino que es la de una serie sin sentido de ‘*états successifs*’ que se eleva a veces al éxtasis de un sentido fugaz

para perderse al momento siguiente en una indiferencia de estados sucesivos” (49).

Además, para incrementar el rasgo de contradicción, se recurre a la eliminación del cronotopo: no hay un orden temporal lógico ni un espacio delimitado; los acontecimientos se distribuyen en un tiempo del relato, pero no hay un orden cronológico externo; también es común que el relato sea segmentado por elementos sin unidad (pero que contribuyen al significado del texto): recortes, conversaciones, canciones, notas, poemas, frases, cambios de idioma en la narración, espacios en blanco.

Para terminar de analizar las características del *nouveau roman*, debo hacer hincapié en la función del lector:

el autor proclama hoy la absoluta necesidad que tiene de su colaboración, una colaboración activa, consciente, *creadora*. Lo que le pide, no es ya que reciba completamente preconcebido un mundo acabado, pleno, cerrado sobre sí mismo, sino que participe por el contrario en una creación, que invente a su vez la obra —y el mundo (Robbe-Grillet: 1973, 174).

Al no contar con una clave de decodificación enunciada, la novela se convierte en una búsqueda de nuevos valores y significados que se renuevan con cada lectura, por lo que el lector necesita participar activamente en la obra. Esto es lo que Cortázar ha denominado muerte del *lector hembra* (un lector pasivo), y es la primera motivación del título de *62/Modelo para armar*, un rompecabezas que no puede resolverse sin la participación activa del lector, ya que cada lectura representa una forma posible de armar (o desarmar) la historia.

En las primeras páginas de *62/Modelo para armar*, aparece la referencia a Michel Butor, uno de los escritores más representativos del *nouveau roman*:

Todo era hipotético, pero se podía admitir que si Juan no hubiera abierto distraídamente el libro de Michel Butor una fracción de tiempo antes que el cliente hiciera su pedido, los componentes de eso que le apretaba el estómago se habrían mantenido dispersos. [...] Juan había abierto el libro para enterarse sin mayor interés de que en 1791 el autor de *Atala* y de *René*

se había dignado contemplar las cataratas del Niágara, de las que dejaría una descripción ilustre (Cortázar, 2007, 23).

La obra aludida es *6.810,000 litros de agua por segundo* (publicada en 1965), ambientada precisamente en las cataratas del Niágara. Al igual que otras novelas del *nouveau roman*, sorprende por su estructura (tanto que se edita como un cuaderno de teatro); la novela de Butor nos otorga diferentes “vías” de lectura (lo que recuerda la secuencia de *Rayuela*), puesto que el lector tiene la libertad de elegir el camino a seguir para representar el esquema del diálogo sugerido por el autor:

Vía A: se saltan los paréntesis.  
Vías B, C: se lee «la novia de la niebla», pero suprimiendo en él las réplicas de Alex, Betsy, Clifford, Deirdre, Emil y Florence.  
Vía-D: se lee «la novia de la niebla», pero suprimiendo en él las réplicas de Alex, Betsy, Clifford y Deirdre.  
Vía E: se lee «la novia de la niebla» y «tarjetas postales», suprimiendo en ambos paréntesis las réplicas de Alex, Betsy, Clifford, Deirdre, Emil y Florence.  
Vía F: se lee «la novia de la niebla» y «tarjetas postales», suprimiendo en ambos paréntesis las réplicas de Alex, Betsy, Clifford y Deirdre.  
Vía G: se lee «la novia de la niebla», suprimiendo de él las réplicas de Alex y Betsy.  
Vía H: se lee la «historia del cenicero», «la novia de la niebla» y «tarjetas postales», suprimiendo en estos dos últimos paréntesis las réplicas de Alex y Betsy.  
Vía I: se lee «la novia de la niebla».  
Vía J: se lee todo.

Muy acorde al subtítulo “Estudio estereofónico” con que se presenta, Butor emplea paréntesis, intensidades de voz, efectos sonoros y canales de difusión para la dramatización del texto:

DRAMATIS PERSONAE

en el centro:

fuerte:

LOCUTOR

en la derecha:

IRRLING: vil seductor.

JENNY: presa fácil.

en la izquierda:

bastante fuerte:

GENE: viejo pellejo humano.

HUMPHREY: gigoló.

en el centro:

no muy fuerte:

LECTOR

en la izquierda:

bastante débil:

EMIL y FLORENCE: jardineros negros.

a la derecha:

débil:

CLIFFORD y DEIRDRE: matrimonio mayor.

muy débil:

ALEX y BETSY: «recién casados».

*Hacia el mediodía...*

Oro.

BETSY

GENE ¡Eres tan novato, un auténtico salvajito! Todo es maravilloso para ti. Y esto otro; mira esto; son servilletas, ¡servilletas con las cataratas impresas por encima! ¡No, imagina qué cabeza pueden tener quienes son capaces de limpiarse la boca con tales cosas!

Rosa coral tirando a rosa.

DEIRDRE

HUMPHREY ¿Por qué?

Rojo intenso con aguas negras.

CLIFFORD

*Impetuosas cuyos cien...*

FLOSSIE Rojo escarlata y amarillo dorado.

GLEN Ciertamente si fueras tú me gustarían estas cosas, pero desearía tanto que..., de verdad, desearía tanto ofrecerte otra cosa.

EMIL como la rosa «Talismán».

HUMPHREY ¿Sabes?, no sé realmente qué haría con unas servilletas.

Rosa plateada.

BETSY

*Descienden girando...*

Blanco con manchas púrpuras.

ALEX

GENE Tarjetas postales.

FLOSSIE Rojo fuerte púrpura matizado de granate brillante y ensombrecido de marrón.

HUMPHREY ¿Sí?

(Butor, 1971, p.152-154).

Al igual que *6,810,000 litros de agua por segundo*, *62/Modelo para armar* es una novela que necesita ser “armada” por el lector (mucho más que *Rayuela*, que mantiene un orden preestablecido sobre el tablero de dirección):

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 al 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 combinatoria es más insistente e imperiosa. La oposición del lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer (Cortázar, 2007, 7-8).

Curiosamente, Juan, el personaje de *62/Modelo para armar* que compra el libro, renuncia a leerlo (muy al estilo del viajero de *La modificación* de Butor, que jamás lee el libro que adquirió para el tren), lo cual es ya también una forma de “recibir” la obra. El lector puede elegir entre participar o no de la novela lúdica, de acuerdo con sus capacidades e intereses, resultando así lecturas múltiples.

Como veremos, la relación del *nouveau roman* con la novela cortazariana radica en dos aspectos fundamentales: la negación de las estructuras tradicionales y la función activa del lector. Sin embargo, hay una diferencia sustancial entre el *nouveau roman* y la obra de Cortázar: mientras que el *nouveau roman* intenta ser una obra deshumanizada (se rechaza la visión antropocéntrica en la que el hombre sería el centro de explicación y jerarquización del Universo), las novelas de Cortázar son humanistas, buscan un centro metafísico que nos muestre el acceso a una realidad más profunda y nos herede al hombre nuevo. La poética cortazariana, en esa búsqueda, se acerca más a la novela vanguardista y a la nueva novela hispanoamericanas, las cuales revisaré a continuación.

## 1.2. La novela de vanguardia y la nueva novela hispanoamericanas

Si bien se reconocen y se estudian profusamente los movimientos de Vanguardia (*ismos*), estos se enfocan principalmente a las manifestaciones poéticas, olvidando la existencia de una novela que se inserta en esta tradición; los estudios sobre narrativa de vanguardia (específicamente novela) son recientes, aunque durante los años veinte hubo algunos acercamientos teóricos: “La realidad y la ficción” (1926) de Mariátegui, “Reflexiones sobre la novela” (1928) de Torres Bodet, “Para una teoría de la novela” (1928) de Macedonio Fernández, así como las reseñas de novelas vanguardistas en *Contemporáneos* y en otras revistas. Como veremos más adelante, la crítica no ubica el surgimiento de la vanguardia hasta la aparición de la “nueva novela”, con las primeras publicaciones de Asturias, Borges, Carpentier, Marechal y Yáñez. Sin embargo, las referencias de Cortázar a autores como Arlt o Felisberto Hernández, nos obligan a revisar el fenómeno de las vanguardias de los años veinte.<sup>2</sup>

Se suele hablar del origen de la novela *hispanoamericana* a raíz de los movimientos independentistas de las colonias, los cuales propiciaron la escritura de obras fundacionales, nacionalistas (como *Amalia* de José Mármol) y regionalistas (*Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, *La Vorágine* de Eustasio Rivera o *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos), caracterizadas por su relación implícita con la creación de una identidad, sobre todo con un regreso a los orígenes (lo autóctono) en cuanto a

---

<sup>2</sup> Gilberto Mendoza Teles y Klaus Müller-Bergh incluyen la narrativa en su *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos* (2000); Merlin H. Forster, David Jackson y Harald Wentzalf-Eggebert prepararon una *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias en el mundo ibérico* (2004). Antes de ellos, está la antología editada por Hugo Verani, *Narrativa vanguardista hispanoamericana* (1996), algunos ensayos de Vargas Llosa (1969) y Ángel Rama (1973), así como la *Historia de la novela hispanoamericana* de Cedomir Goic y *La novela hispanoamericana del siglo XX* de Brushwood. En cuanto a estudios, tenemos *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia* (2006) editado por Rose Corral, y *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana* (2004) de Katharina Niemeyer.

contenido, escritura e intenciones; tenemos así la novela de la tierra, la colonialista, la indigenista, la proletaria, la de la Revolución mexicana. Ahora bien, estas novelas, en su afán de dotar de identidad a las recién formadas naciones, se inscriben dentro de la corriente del realismo: sus personajes, paisajes, situaciones, conflictos y lenguajes (dialectal y sociolectal) son un reflejo de la realidad social y espiritual de Hispanoamérica, si bien existe la posibilidad de que las historias sean atemporales o alegóricas para propiciar su adaptación a diferentes momentos históricos.

A la par de la búsqueda de identidad, las nuevas naciones debían enfrentarse a los efectos de la modernidad, que colocaba a Europa como centro político, económico y cultural; así, estas “primeras” literaturas buscaban la configuración de una identidad propia, pero a la vez guardaban rasgos europeizantes en su intento de ser reconocidas y colocarse al nivel de las llamadas literaturas “universales”. Acerca de la relación de las vanguardias hispanoamericanas con los movimientos europeos, habría que hablar de publicaciones como *Contemporáneos*, *Nueva Revista Francesa* y *Martín Fierro*, que acercaron Hispanoamérica a las obras de Proust, Joyce, Gide, Giraudoux, Paul Morand, Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés y Antonio Espina, así como a los surrealistas Breton y Apollinaire —que cobraron importancia hacia 1945 con las obras de Octavio Paz y Gonzalo Rojas—. Sin embargo, la vanguardia europea no llegó a toda la esfera de escritores hispanoamericanos; los medios de publicación, la lengua y la traducción fueron obstáculos para su difusión, por lo que muchas de estas obras fueron conocidas indirectamente a través de reseñas y críticas en revistas literarias. Además, si bien la vanguardia hispanoamericana trató de asimilar la tradición europea, le era más significativo encontrar una narrativa propia.

La vanguardia no fue sólo un movimiento artístico, sino también cultural: no se trató únicamente de una modernidad estética literaria sino que fue una protesta en contra de la modernidad social. El uso de un vocabulario técnico (en el estridentismo, por ejemplo), la fragmentación

lógica y sintagmática, los discursos no literarios, la eliminación de los conceptos espacio-temporales o de los personajes, responden a la necesidad de enfrentarse a la modernización del mundo y del hombre:

Sólo la narrativa surrealista y a su modo el *Ulysses* manifiestan una interrelación entre la renovación radical de las convenciones del género, el cuestionamiento de los modos de percibir y entender la realidad y un nuevo modo de plantear la relación entre la modernidad estética y las otras esferas de la racionalidad moderna (Niemeyer, 2004, 44).

Para hablar acerca de las características de la novela de vanguardia hispanoamericana, usaré la teoría de Katharina Niemeyer, expuesta en su libro *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana* (2004), teoría que tiene el acierto de considerar la vanguardia desde un punto de vista historiográfico, no sólo poético, y no como un movimiento marginal sino a partir de una renovación del género.<sup>3</sup>

Cuando se habla de los movimientos de vanguardia como una respuesta a la novela realista, no debemos pensar que su objetivo es el de “destruir” la novela, sino el de renovarla (tanto en la práctica novelística como en la noción de género). Ciertamente una de las razones por las que la novela vanguardista ha sido relegada al olvido es por el cuestionamiento que hace de las convenciones genéricas: novela, novela breve, cuento, poesía (o prosa poética) y teatro se presentan en estas obras sin un límite perceptible. Sobre esto, Niemeyer aclara:

Los movimientos de Vanguardia no se iniciaron en la narrativa, y la renovación/revolución vanguardista de la novela no surgió desde dentro del género, sino del diálogo con los programas estético-ideológicos de la Vanguardia que preveían [...] la extensión de su tentativa a los otros géneros (2004, 38-39).

Las novelas en cuestión fueron publicadas en revistas y suplementos

---

<sup>3</sup> Al estudio de Niemeyer pueden sumarse los de Beatriz Sarlo, Francine Masiello, Fernando Rosenberg, Ana Pizarro, Vicky Unruh, Noé Jitrik, Nelson Osorio, Jorge Schwartz y Gloria Videla.

(*Contemporáneos, Amauta, El Boletín Titikaka, Revista de Avance, La pluma, Élite*); en cuanto a los autores, algunos fueron claramente reconocidos como vanguardistas debido a su labor poética (Neruda, Villaurrutia, Huidobro, Torres Bodet, Vallejo, Novo, Gilberto Owen, Martín Adán), olvidándose su producción narrativa; otros, que destacaron como prosistas desde el principio (Arlt, Macedonio Fernández, Arqueles Vela, Pablo Palacio, Uslar Pietri, Diego Padró y más), fueron relegados como figuras marginales, aisladas de la tradición romántica previa.

Las obras de estos autores no son “narraciones” en el sentido tradicional del concepto: no tienen como objetivo transmitir un mensaje (pues muchas veces se rompe la frase o el nexos sintagmático); tampoco poseen una unidad de acción o un cronotopo reconocible (los indicios son pocos, inexistentes, inexactos o indeterminados); rechazan el realismo, sus personajes carecen de identidad (rasgos, nombres, caracteres); el narrador no ordena el discurso sino que crea ambigüedad y fomenta la contradicción.

Una de las características más evidentes de estas novelas es el uso de paratextos<sup>4</sup> que declaran abiertamente su carácter vanguardista: títulos que apuntan a su tendencia anti-tradicional, una ruptura con la narrativa del canon (frases como “Primera novela buena”, “Novela en la que no pasa nada” o “Novela subjetiva”); los prólogos y epílogos que se constituyen como manifiestos o ensayos teóricos, mismos que llevan al lector a interpretar el

---

<sup>4</sup> Sobre el paratexto, Gérard Genette anota:

el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro. Este acompañamiento, de amplitud y de conducta variables, constituye lo que he bautizado, conforme al sentido a veces ambiguo de este prefijo en francés, el paratexto de la obra [...]. El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores (2001, 7).

texto desde una nueva perspectiva; así como digresiones o fragmentos inconexos (espacios en blanco, cambio de tipografía, elementos lúdicos) que dan la sensación de que no pasa nada en la novela.

Aunado a ello hay una desacralización del lenguaje, un hermetismo discursivo que responde a la desconfianza en la razón y en la palabra; casi siempre se cuenta desde la subjetividad, la interiorización y la percepción sensorial. También se usa la autorreferencialidad y la metafictionalidad del texto.<sup>5</sup> El lector se enfrenta así a la dificultad de actualizar significados, puesto que se encuentra frente a una obra abierta o inconclusa.

Sin embargo, no todos los textos incluyen estas características ni les conceden el mismo significado, aplicación o función; aunque coinciden en la ruptura con respecto a la novela realista, la actitud crítica y el uso de paratextos para la metarreflexividad, la novela de vanguardia no es un género sino una poética adaptable.<sup>6</sup> Niemeyer ha resaltado al menos cuatro elementos de estas obras (no sólo poéticos, también historiográficos): “la modernidad, la orientación hacia el contexto latinoamericano, la cuestión del sujeto y la configuración del discurso narrativo” (2004, 128). Intentaré resumir brevemente las líneas más importantes de su estudio.

Primero, ya vimos que estas literaturas de vanguardia surgen como una respuesta estética frente a la modernidad social (ya sea que la nieguen o que la usen como discurso). En el caso de Hispanoamérica, Niemeyer habla de una “apropiación de la modernidad”, no como imitación sino como diálogo y formación de una tradición propia. Por ello, las vanguardias hispanoamericanas negocian con los códigos literarios y llevan a cabo un

---

<sup>5</sup> Niemeyer (2004) distingue entre metafiction, el carácter ficcional del texto; autorreflexividad, en un plano lingüístico o estilístico (la función poética), y la metatextualidad, el enunciado cuyo objeto es el texto mismo.

<sup>6</sup> A partir de los trabajos de Osorio (1977-78), Pérez Firmat (1982), Burgos (1995), Achugar (1996), Verani (1996), Masiello (1986), Sarlo (1988) y Unruh (1994), Niemeyer reconstruye la poética vanguardista: ruptura con la narrativa del canon o *establishment* culto, desacralización del lenguaje, interiorización o subjetividad del discurso, falta de realismo, de caracterización de los personajes, autorreflexividad y metafictionalidad del texto, elementos lúdicos y contradicción en la trama.

proceso de transculturación de los temas y de las formas estéticas universales, a la vez que integran los temas “no occidentales” excluidos por la cultura hegemónica al considerarlos “regionales” y, por lo tanto, de menor valor; esta asimilación se verá reflejada en textos que buscan la pluralidad y la resolución del conflicto de la alteridad. Además de su intención de “renovar” el género, estas obras suelen asumir funciones extraliterarias: servir de mito fundacional, crear una identidad, dotar de unidad a una nación, ser el discurso hegemónico o de un grupo social diferenciado.

Éste es el segundo elemento de la narrativa de vanguardia: la orientación latinoamericana. Los autores se preguntan acerca de la condición hispanoamericana, por lo que escriben sus obras dentro del contexto lingüístico, epistémico y cultural nacional; sobre todo, lo hispanoamericano viene dado como una realidad dentro del marco espacial de la narración, aunque también puede ser un espacio mítico-arcaico, una ideología o un enfrentamiento entre la naturaleza original y la modernización.

Como consecuencia de la modernidad, surge el tercer elemento: el cuestionamiento del sujeto. Puesto que con la modernidad la categoría de “individuo” no tiene cabida —el “yo” sufre una pérdida de identidad y se modifica su relación con la realidad—, se origina en protesta un sujeto *empírico* que narra el mundo desde una perspectiva subjetiva, desafiado por la inseguridad (epistémica y ontológica) y la inautenticidad, modificando las relaciones dentro de la novela:

En el plano del autor y lector implícito, ello tiene su correlato en la ambigüedad intencional del texto que se refiere, asimismo, a la posición del autor frente a su creación y frente al contexto histórico y literario. Tampoco allí el individuo sirve como principio ni como garante de un sentido único y original (Niemeyer, 2004, 141-142).

Esta subjetividad afecta las relaciones entre los personajes, el autor, el lector y la narración; las técnicas narrativas empleadas propician un cuestionamiento de la mimesis: “La novela vanguardista busca liberar la ficción de su obligación mimética convencional para con ‘la realidad’”

(Niemeyer, 2004, 137). Éste es el cuarto elemento de nuestra lista.

Al contrario de la novela tradicional, en la novela de vanguardia no hay un ordenamiento casual de la trama dirigido a una culminación ni un texto cargado de significación. El autor se da a la tarea de hacerle saber al lector que está frente a una creación (*poiesis*) de realidades o construcciones lingüísticas. Para ello, se concentra en anular los criterios de verosimilitud y referencialidad: siempre se está recordando al lector que los mundos narrados son mundos ficcionales, contradictorios, subjetivos, ideales (un poco como lo fue el distanciamiento brechtiano para el teatro).

Otras veces, los textos se construyen desde la metaficción o la parodia; este *discursive turn* (reflexión sobre el discurso narrativo) le muestra al lector el proceso de creación del mundo ficcional y de la obra literaria. En vez de ver la obra literaria como un texto referencial (ordenado en relación a un mundo preestablecido), los vanguardistas perciben que la realidad no está dada y que se rige más bien por el azar, por lo que crean un texto autorreferencial, con reglas que se cumplen sólo para y dentro de él. Del mismo modo, el autor puede mostrarle al lector el uso de las técnicas narrativas innovadoras: al subjetivar el discurso y superar el orden cronológico/sintagmático, el autor cuestiona los límites del texto y su valor realista; lo que le interesa es mostrarnos cómo se construye la ficción, cancelando así la noción de mimesis en la literatura:

Rompe por lo general con los hábitos de lectura y los esquemas interpretativos convencionales, sea porque ahonda en la posibilidad de la equivalencia o correspondencia paradigmática entre *todos* los distintos planos, sea porque, al contrario, cierra el paso a la conclusión racionalista unívoca de lo particular y concreto hacia lo general y abstracto, y viceversa (Niemeyer, 2004, 148).

Al hacer referencia al texto y al proceso de escritura, al colocar un asunto anodino como centro de la narración, el autor está evitando la representación de lo real; el objetivo final es que el lector no se deje atrapar por la trama, sino que note que las palabras no son la referencia directa del

mundo, al tiempo que se constituye como verdadero autor final de la obra.<sup>7</sup>

Una vez analizados los elementos de la narrativa de vanguardia, es necesario recordar que éstos varían en aparición, importancia y función en la obra. Siguiendo esta línea, Niemeyer reconoce cuatro etapas en la evolución de la narrativa de vanguardia:

a) El impacto de la modernidad sobre el sujeto, en la cual el texto se vuelve una experiencia de la modernidad: *La señorita etc* (1922), *El café de nadie* (1926) o *El intransferible* (1927) de Vela; *El juguete rabioso* (1926) de Arlt; *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán; *El joven* (1925) de Salvador Novo.

b) Los Contemporáneos, entre los que la modernidad no es sólo el contexto, sino la interiorización; el *yo* reflexiona sobre el acto escritural, lo que las convierte en novelas de “no-ficción”: *Return ticket* (1928) de Novo; *Sebastián Guenard* (1924) de Diego Padró. Esta característica también aparece planteada en los trabajos del *nouveau roman* y de las vanguardias hispanoamericanas.

c) La orientación americanista que indaga la condición hispanoamericana: *Escalas melografiadas* (1923) de César Vallejo; *El habitante y su esperanza* (1926) de Neruda; *Panchito Chapote* (1926) de Xavier Icaza.

d) La problematización e innovación de la relación realidad-ficción,

---

<sup>7</sup> Roland Barthes en su artículo “La muerte del autor” explica:

existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. [...] La crítica clásica no se ha ocupado del lector; para ella no hay en la literatura otro hombre que el que la escribe. Hoy en día [...] sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor (1968).

dentro de la cual la realidad no puede ser verosímil.

A partir de 1929, las narrativas de vanguardia irán desapareciendo paulatinamente (si bien siguen escribiéndose después de 1930) y las revistas en las que los autores publicaban dejarán de editarse: “a partir de mediados de los años treinta decrece la producción de obras narrativas vanguardistas, por la reactivación del modelo realista y la preponderancia de una novela más política y comprometida con la realidad” (Corral, 2006a, 9). Este fenómeno se debe en gran medida al incremento de los conflictos sociales, políticos e ideológicos en los países latinoamericanos: la crisis social y cultural que significó la Guerra Mundial, la crisis económica acaecida en 1929 con el desplome de la bolsa de valores de Nueva York que impactó severamente en las economías de la región, el alza de precios, la dependencia del mercado externo, la imposibilidad de buscar nuevos mercados en la Europa de postguerra, la poca diversificación de la economía interna, la exportación enfocada en la materia prima, la insuficiencia de una industria propia, las disputas políticas, el derrumbe de las oligarquías que gobernaron durante el siglo XIX, el surgimiento de movimientos populistas, sindicales y de oposición que exigen reivindicaciones sociales. Esto ocasionó la politización de la literatura y el arte, y el surgimiento de una corriente que trataba de mantener los valores humanistas universales. Más allá de la figura del “artista”, aparece un nuevo tipo de autor: el ensayista, al estilo de Ortega y Gasset, que busca sobre todo la aprehensión de la identidad nacional y la naturaleza esencial del hombre. Será hasta finales de la década de 1940 cuando tengamos noticia de la “nueva novela”, heredera (directa o indirectamente) de estos movimientos de vanguardia.

Hay una tendencia generalizada en la crítica y en la historia de la literatura hispanoamericana de colocar cronológicamente la “nueva novela” después de la novela romántica del siglo XIX, olvidando por completo la narrativa vanguardista de los años veinte y treinta; otras veces, simplemente se salta de la novela regionalista al *boom*. Como bien apunta Rose Corral: “Pocas veces, en efecto, se relaciona la ‘nueva novela’, que pone en crisis la

esencia misma de la narrativa, la *mimesis*, con una narrativa previa, escrita en pleno auge de las vanguardias históricas, en los años veinte y treinta del siglo XX, que se propuso metas similares” (2006b, 20).<sup>8</sup>

Pollman (1971) empleó el término “nueva novela” para englobar las obras surgidas en Hispanoamérica entre 1949-1963 —período que también corresponde al auge del *nouveau roman* francés—; estos textos tienen su origen en la novela mágico trascendental (como *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias) y del modo de ser americano: la forma tradicional de la novela europea resultaba inadecuada para la visión americana del mundo, por lo que el autor hispanoamericano conservó la manifestación de formas mágico trascendentales dentro de la composición de sus obras (el tiempo circular, por ejemplo). Como podemos observar, no se trata de una respuesta teórica a un movimiento anterior, como es el caso del *nouveau roman*, sino de una respuesta ontológica. Estamos ante novelas que se caracterizan por una unidad narrativa mínima, la destrucción o disolución de la historia y de los personajes, un tiempo circular, la pluralidad o yuxtaposición de voces narrativas, y el tema de la búsqueda que no necesariamente significa un movimiento constructivo.

Pollman divide la nueva novela en tres etapas: novela abierta, novela presintética y novela de síntesis. La novela abierta (1949-1955), como el nombre lo indica, presenta una apertura en su estructura formal mediante el

---

<sup>8</sup> Autor del *boom*, Cortázar fue un asiduo lector de las vanguardias: Proust, Joyce, Virginia Woolf, el surrealismo, los ismos latinoamericanos; también tuvo acercamientos a la literatura francesa y al *nouveau roman*. En *Rayuela*, hay referencia a los autores leídos por los jóvenes en los cafés: Durrell, Beauvoir, Duras, Douassot, Queneau, Sarraute; los que lee Oliveira: Sarraute, Crevel, Roberto Arlt, Jarry; los que Pola tiene en sus librerías: Durrell, traducciones de Dylan Thomas, *Two Cities*, Christiane Rochefort, Blondin, Sarraute (sin cortar) y algunas *NRF* (21 y 92). Admiró el trabajo de Arlt y de Filisberto Hernández, ambos autores de vanguardia. En *Cartas a los Jonquières*, recientemente publicado, aparecen referencias a las lecturas que hizo durante su estancia en Francia: Camus, Keats, Julio de la Sota, Victoria Ocampo, Carlos Bayón, Enrique Revol, Marta Mosquera, Swift, Svanascini, Etienne, Sartre, Caillois, Lautreaumont, Shakespeare, Byron, Greene, George Trakl, Forscher, Saint Pol Roux, Michaux, Shelley, Montherlant, Eliot, Ezra Pound, Wallace Stevens, Valéry, Aragon, Pierre Loti, Dostoievski, Borges, Cocteau, Sartre, las revistas *Sur* y *Sudamericana*...

empleo de temas mágico-trascendentales;<sup>9</sup> a pesar de que se conserva cierta unidad narrativa, los elementos no aparecen en una sucesión causal sino que se constituyen como partes más o menos autónomas; además, la historia no construye sino que destruye: la trama y los personajes avanzan hacia una disolución final.<sup>10</sup>

En contraposición, la epopeya novelesca o novela de síntesis (1960-1963) —no me ocuparé aquí de la novela presintética o restauradora (1960-1963), puesto que regresa al cierre— se enfoca en la apertura formal pero mantiene la estructura clásica; ya no se ocupa tanto de la identidad como un tema cultural, sino como un tema ontológico y existencialista. *Rayuela*, *62/Modelo para armar* y *Los premios*, del propio Cortázar, son ejemplos de esta novela de síntesis.

En *Los premios* (1960), Cortázar emplea una estructura abierta al presentarnos fragmentos claramente diferenciados por la tipografía (cursivas), las marcas (letras que indican el orden alfabético) y el estilo, así como espacios en blanco y fugas; esta novela contiene ya un esbozo de la teoría novelística cortazariana: la inutilidad de la historia, la novela como una constelación o un caleidoscopio y el elemento que Cortázar denomina *figura* (la forma de asociación libre que se reduce únicamente a la casualidad). Por su parte, *Rayuela* es uno de los ejemplos más concretos de la síntesis de la nueva novela; como novela abierta, rompe con la linealidad del relato (el juego de los capítulos en desorden), entremezcla coordenadas espaciales y temporales (París y Buenos Aires son ciudades paralelas), sus

---

<sup>9</sup> Al plantearse un regreso a lo autóctono hispanoamericano, se adoptan nuevas técnicas narrativas y se retoman temas subyacentes en la tradición latinoamericana: los mitos, el tiempo circular (que también es un tiempo no ordenado), la pluralidad y yuxtaposición de las voces narrativas, la imagen vertical del mundo en relación con la estructura de la novela, el tema de la búsqueda. Ejemplos de esta vertiente son *Hombres de maíz* o *El Señor Presidente* de Asturias, *El reino de este mundo* de Carpentier y *Pedro Páramo* de Rulfo.

<sup>10</sup> Otros contemporáneos (publicados en los años sesenta) relacionados con las vanguardias son Lezama Lima (*Paradiso*), Donoso (*El oscuro pájaro*), Sábato (*Sobre héroes y tumbas*), Severo Sarduy (*Gestos*) y Vargas Llosa (*La Casa Verde*).

personajes no se presentan completamente delimitados. Aun así, es todavía una novela que construye: puede hablarse de una historia e incluso de un personaje, Oliveira, en busca de un centro revelador de su ser.

Antes de pasar al análisis de *62*, debemos tomar en cuenta las teorías de la recepción y la obra abierta de Eco, fundamentales para entender el papel del lector con respecto a estas literaturas.

### **1.3. El lector: teoría de la recepción y obra abierta**

*Rayuela* y *62/Modelo para armar* son novelas que cumplen uno de los preceptos más importantes de Morelli: la abolición del lector hembra (el lector pasivo) y la participación de un lector activo co-creador de la obra. El ejercicio cortazariano de colocar al lector como el centro activo de las relaciones y dotarlo de la libertad de decidir cómo decodificará el texto (las dos lecturas de *Rayuela* y las “piezas” para armar de *62*), recuerda en gran medida la teoría de la recepción que consolidó Wolfgang Iser,<sup>11</sup> según la cual la interpretación de una obra reside en gran medida en el proceso (subjetivo, histórico y cultural) mediante el cual el lector llena los vacíos del texto — acontecimientos no seriados, causas o motivos ausentes, explicaciones faltantes, contradicciones, violación de las normas— para desambiguarlo y dotarlo de uno de varios posibles significados (Iser, 2005).

Dicho lo anterior, parecería obvio que la categoría del lector forme parte de los análisis literarios; sin embargo, los estudios sobre recepción y hermenéutica estética son relativamente nuevos: Gadamer e Ingarden, los precursores de estas teorías, escribieron a principios del siglo XX,<sup>12</sup> y los

---

<sup>11</sup> Cabe resaltar que los trabajos de Iser se publicaron en la década de los 70, muy cercanos a la publicación de *62*.

<sup>12</sup> De Gadamer, Robert Jauss retomó los conceptos de ‘historicidad’ u ‘horizonte histórico’ para su concepto de ‘horizonte de expectativas’ (el contexto histórico, social y cultural que condiciona la lectura), e Iser construyó a partir de los ‘lugares de indeterminación’ de Ingarden sus ‘vacíos’ (falta de información que estimula la

trabajos de Iser y Jauss no aparecieron hasta la segunda mitad de siglo. Aunque los acercamientos difieren de un autor a otro, todos coinciden en la premisa de que es necesaria una teoría hermenéutica que reconozca la importancia del lector, pues es éste quien tiene las funciones de actualizar, concretizar y reconstruir los textos literarios; de ahí que se busque desentrañar la relación comunicativa que se establece entre el texto y el lector. Referiré aquí las teorías de Gadamer, Ingarden, Jauss, Iser y Eco.

El aporte más importante de Hans-Georg Gadamer es el tránsito del objetivismo histórico (que descartaba el factor histórico en la interpretación del texto) a la historia efectual o ‘situación hermenéutica’: “la situación en la que nos encontramos frente a la tradición que queremos comprender” cuando leemos un texto que se aleja de nuestro contexto espacio temporal (2008, 20). Como esta ‘situación’ resulta imposible de abarcar en su totalidad —puesto que no podemos agotar un contexto histórico—, lo que nosotros ocupamos es un ‘horizonte’, un “ámbito de la visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto” (21).

Cuando un lector se enfrenta a un texto que lo obliga a desplazarse hacia el horizonte histórico de la tradición (digamos un texto surgido en la Edad Media), tiene la necesidad de encontrar un horizonte correcto que le devuelva el significado de los contenidos y lo ayude a comprender la obra. Sin embargo, este desplazarse no implica ser parte del horizonte de la tradición, sino mirar ese horizonte desde la relación que guarda el texto con el lector presente.

En consonancia, Hans Robert Jauss habla de renovar la historia de la literatura al considerarla como una sucesión histórica de lectores, puesto que no puede hablarse de objetivismo en la recepción de una obra. A partir del concepto de ‘horizonte’, el teórico inaugura lo que conocemos como ‘horizonte de expectativas’, mismo que puede ser reconstruido mediante las reacciones que produce un texto en el público de una época determinada:

---

participación del lector y guía sus reacciones).

éxito, rechazo, escándalo, asentimiento aislado, comprensión paulatina o retardada (2008, 57). De ello se deduce que la estética de un texto debe estudiarse por su efecto receptivo y comunicativo (la relación texto-lector), no por su efecto productivo (obra-autor).

Desde el momento en el que este ‘horizonte de expectativas’ puede informarnos cómo fue vista o entendida una obra por un lector anterior a nosotros, surge la posibilidad de elaborar una historia de la recepción. Para reconstruir este proceso, Jauss utiliza el término de ‘paradigma’: “un nuevo método, fundamentado en conocimientos revolucionarios, que tienen carácter de sistema y que ‘provee modelos y soluciones, por cierto tiempo, para una comunidad de especialistas’” (2008, 60). Cuando un paradigma deja de ser útil, se renuevan las categorías empleadas y hay una transición hacia un nuevo paradigma. Así, Jauss reconoce tres paradigmas en la historia de la literatura: el humanismo del Renacimiento (clásico), en el que la antigüedad sirve como modelo; el historicismo del Romanticismo (positivista), que busca una explicación histórica y nacionalista del texto; la estilística de Leo Spitzer (formalista), que se enfoca en la descripción de los métodos lingüístico-literarios y la forma de la obra.

El cuarto paradigma podría ser la teoría de la recepción, constituido por una síntesis del análisis estético formal (arquetipos, estructuras, símbolos) y del histórico receptivo (el proceso histórico, la existencia de diferentes lectores en diferentes épocas). Dicho paradigma debería abarcar tanto la representación como la estética del efecto (desde el goce como experiencia primaria, hasta el acto de reflexión/crítica una vez interpretado el significado de la obra), reconociendo así la existencia de diferentes interpretaciones y la importancia de la relación texto-lector. Cortázar tuvo en mente esta relación en el momento de estructurar *62/Modelo para armar* y *Rayuela*: el armado de sentido precisa de un lector decidido a participar activamente en la construcción de la obra, de ahí la necesidad de acabar con el lector hembra, el “tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón,

sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo” (2004, 99).

Consciente de que la relación texto-lector no puede ser siempre la misma, Roman Ingarden manifestó que existe una diversidad de ‘concretizaciones’ surgidas de todas las lecturas posibles de un texto (incluso para un mismo lector): “El lector lee entonces en cierto modo ‘entre líneas’ y por medio de una —si se puede decir así— comprensión ‘supra-explicita’ de las oraciones [...], completa involuntariamente algunas de las partes de las objetividades representadas que no están determinadas en el texto mismo” (2008, 35). Estas concretizaciones son producto de los ‘puntos de indeterminación’ de la obra literaria, que se refieren “al aspecto o al detalle del objeto representado del que, con base en el texto, no se puede saber con exactitud cómo está determinado el objeto correspondiente” (2008, 33). La ‘concretización’, por lo tanto, se debe entender como el proceso por el cual el lector “llena” los puntos de indeterminación mediante la relación del objeto literario con el objeto real; es decir, el lector usa *su* experiencia para complementar lo que está sugerido en el texto.

Según Ingarden, estos puntos de indeterminación no son casuales (empezando por el hecho de que una obra literaria no abarca la totalidad de un objeto real: representa fragmentos de éste), sino que contribuyen al éxito de la obra literaria hasta el grado de hacerse imprescindibles: resaltan aspectos, insinúan el desarrollo de la trama, reflejan el estilo (rasgos característicos) del autor, contribuyen al ambiente o representan cualidades metafísicas. Tanto la disposición potencial de la obra (las sugerencias que el lector actualiza), como las reacciones sensibles experimentadas por el lector conforman las ‘perspectivas esquematizadas’ del texto: el lector actualiza uno de los sentidos desde el cual se construye la experiencia narrativa. Gracias a los puntos de indeterminación y las perspectivas, el lector realiza (consciente o inconscientemente) una actividad co-creadora: usa su iniciativa para “llenar” dichos puntos con aspectos que considera posibles, en concordancia con el significado de la obra.

Sin embargo, esta concreción individual tiene una desventaja: como

depende en gran medida del tacto, las costumbres, las preferencias, las experiencias, el concepto de mundo y las cualidades de cada lector, suele ocurrir que no todas las lecturas sean admisibles estéticamente hablando; puesto que la obra es modificada en la concreción (el lector es el que identifica los puntos de indeterminación, decide cuáles son importantes y determina cuáles son las cualidades estéticamente valiosas), puede perder sentido o alejarse del significado en el cual fue creada.

Uno de los elementos centrales de las teorías de la recepción es la subjetividad, la cual puede observarse en la tipología que hacen del lector: el ‘contemporáneo’, determinado por el código cultural al que pertenece;<sup>13</sup> el ‘ideal’, que, al poseer el mismo código del autor, tendría la posibilidad de agotar la totalidad del sentido en el texto; el ‘archilector’ de Riffaterre, concebido como un grupo de informantes, una muestra representativa que demuestra la existencia de un sentido común en la obra; el ‘informado’ de Fish, con competencias lingüísticas y literarias, capaz de auto-observarse en el proceso de decodificación; el ‘pretendido’ de Wolff, descrito como la idea que se forma el autor del lector al que aspira llegar.

Del mismo modo, Morelli nota la tendencia del novelista común de buscar un lector que lo comprenda, reproduzca la misma experiencia que el autor y recoja un mensaje unívoco, el llamado “lector hembra”. Por ello, propone al lector cómplice: “la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma” (2004, 79). En 62, el lector no sólo debe actualizar la lectura, sino dotarla de una interpretación a partir de los elementos proporcionados por la trama; así, por ejemplo, aunque la conclusión a la que llega Juan sobre la naturaleza de Hélène queda abierta, el

---

<sup>13</sup> Al respecto, Harold Weinrich (2008) diferencia entre el lector ahistórico (oyente, estudiante, el de fin de semana, crítico, historiador, filólogo) y el histórico (oyente, la lectora surgida en las cortes o en los conventos, el profano, el burgués, la masa); a diferencia del primero, que puede pertenecer a cualquier época, este último está condicionado históricamente por fenómenos extraliterarios.

lector es capaz de formar la relación Hélène/Celia > Frau Marta/chica inglesa > Elizabeth Bathory/vírgenes doncellas > vampirismo.

De forma análoga, Wolfgang Iser contrapone el lector 'implícito', el que selecciona una de las posibles realizaciones de entre "la totalidad de las orientaciones previas que ofrece un texto fictivo a sus posibles lectores como condiciones de recepción" (139). Para resolver el problema de la subjetividad, se pregunta si el proceso de lectura puede ser reducido a la obtención de un significado unívoco dado de antemano y contenido en el texto —lo que reduciría la labor del lector—. La teoría de Iser reconoce que el texto posee un sustrato histórico y un margen de actualizaciones posibles, lo que provoca en los lectores una impresión común a pesar de las múltiples lecturas; sin embargo, destaca la importancia del lector: los "actos de comprensión son dirigidos por las estructuras de los textos, pero no son totalmente controlados por ellas" (2008, 127). El texto, por lo tanto, tiene dos esencias: la lingüística (conduce la reacción del lector, elimina la arbitrariedad) y la afectiva (la realización mediante la lectura); de allí que la obra literaria no deba ser analizada formalmente, sino que debe considerarse desde el polo artístico (el texto y el autor) y el polo estético (la concreción mediante el lector). Como respuesta a la pregunta antes formulada, el teórico concluye que la interpretación no descifra significados, sino que actualiza potenciales de significado.

Puesto que el texto literario se caracteriza por ser ficción (oscila entre el mundo de los objetos reales y el mundo de la experiencia del lector), necesariamente debe estar constituido por partes de indeterminación: no puede completarse/resolverse en el mundo real porque la ficción no abarca la totalidad del objeto que representa, esto produce los 'vacíos' que deben llenarse con las experiencias del lector (ya sea según relaciones o combinaciones del mundo real, o bien contradiciendo esas reglas). Esta idea ha sido retomada por teóricos posteriores a Iser:

los textos literarios sólo existen en la conciencia del lector como una obra

total, cuya tarea consiste en unir los puntos fijos intencionales por medio de líneas de significado [...]. Leer se convierte en un acto de la experiencia o en un juego de vivencias, en un acto de provocación de la tensión entre la expectativa de ilusión y la destrucción de la ilusión (Barck, 2008, 166).

Así es como funciona el proceso de lectura: el lector tiene expectativas de la trama, se interroga constantemente cuando surgen nuevas asociaciones posibles (cortes para generar suspenso, nuevos personajes, nuevas situaciones). Estos vacíos —claramente identificables en la novela por entregas, donde el autor se vale de los cortes para crear suspenso y tensión narrativa— orillan al lector a la co-ejecución: el significado puede estar condicionado por el texto, pero el lector es el que lo produce al adaptar y superponer experiencias; se convierte en co-autor. La obra literaria cobra sentido únicamente cuando se lee: “sólo se deberá hablar de una obra cuando este proceso se realice dentro del procedimiento de constitución reclamado por el lector y producido por el texto en la conciencia del lector” (Iser, 2008, 122).

Según Juan-Navarro, “La novela de Cortázar pertenece al género que exige nuevas relecturas, que nunca se manifiestan como iguales o definitivas. Las expectativas del lector, como sugiere Iser, dependen de su propio bagaje cultural y su experiencia, elementos no estéticos sino en constante transformación” (1992, 240). Cortázar busca la realización de un texto que propicie la participación activa del lector; las menciones de la obra abierta de Eco aparecen en varios momentos de su producción (*Rayuela, Libro de Manuel*): “Hoy en día está de moda hablar de obra abierta, de incitación a completar las preposiciones del artista y del poeta” (Cortázar: 1992, 103).

En líneas generales, la teoría de Eco puede aplicarse a la obra cortazariana. El eje central de *Obra abierta* (1962) es la intuición de que toda obra de arte guarda en sí misma una pluralidad de significados, aunque sólo haya un significante. Así, cuando Eco habla de “apertura”, se refiere a la “ambigüedad del mensaje artístico”: no hay un orden establecido ni una solución única en la interpretación; a pesar de que la obra de arte siga un

modelo determinado y tenga un objetivo hipotético por parte del autor, es la relación entre la obra y el receptor lo que le da el carácter de ‘obra abierta’ a aquélla que tiende “a proveer en el intérprete ‘actos de libertad consciente’, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra” (74-75).

Una obra abierta implica la multiplicidad y movilidad de lecturas posibles, cada una como una hipótesis y una solución: como el mensaje no está definido por una organización unívoca, es necesaria la interpretación para “concluir” la obra. Eco nos dice que una obra es necesariamente ‘conclusa’ en tanto que puede ser comprendida gracias a su estructura comunicativa, pero se considera ‘abierta’ porque produce diferentes reacciones de acuerdo con la interpretación subjetiva del receptor. Así, Eco recurre al análisis estructural —“semántico, sintáctico, físico, emotivo; nivel de los temas y nivel de los contenidos ideológicos; nivel de las relaciones estructurales y de la respuesta estructurada del receptor”— antes que al de la forma —la obra como producto final— (Eco, 1962, 40).

Incluso, la estructura del mundo (externa a la obra de arte), puesta en jaque por el avance de la ciencia, es una de las causas de la tendencia del arte de producir este tipo de obras: en contraste con la física clásica —que es de tipo lineal—, la geometría no euclidiana y la física moderna (sobre todo a partir de Einstein) se toman como símbolo de la discontinuidad; se sustituye “un mundo ordenado de acuerdo con leyes universalmente reconocidas por un mundo fundado en la ambigüedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centros de orientación como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y las certezas” (Eco, 1962, 80). El arte refleja así la ambigüedad del mundo y de la obra, la destrucción del lenguaje, la crisis de los conceptos de ‘verdad’/‘universal’ y la experimentación encaminada a develar las posibilidades de la percepción y la sensibilidad. Pensemos un poco en la aparición de la física cuántica y la teoría de la relatividad: el principio de incertidumbre (la imposibilidad de saber al mismo tiempo la

posición y la velocidad de un electrón, o la famosa metáfora del gato de Schrödinger)<sup>14</sup> y la ambigüedad surgida en la percepción de un fenómeno de acuerdo con el espacio y velocidad de los observadores.

Esta aparente fragmentación (una interpretación a la vez) es en realidad un intento de abarcar la totalidad del significado. La constelación fue una de las figuras más empleadas como metáfora de esta totalidad fragmentada; por ejemplo, la novela más representativa de Nathalie Sarraute, *El planetarium*, se pregunta acerca de la materia que comparten los objetos, las personas, el mundo; en *Prosa del observatorio*, texto de Cortázar, se iguala la explicación científica y la astronomía como sistemas tranquilizadores; ya sea que expliquen la migración de las anguilas o el movimiento de los planetas, el hombre trata de ordenar su realidad para no sucumbir ante ella.<sup>15</sup>

Al igual que Cortázar, Eco ve en el simbolismo (sobre todo en el texto poético) la primera manifestación consciente de una obra abierta para la literatura; los espacios en blanco, el juego tipográfico o el uso de símbolos son sólo algunos recursos para crear la sugerencia: “La obra que ‘sugiere’ se realiza siempre cargada de las aportaciones emotivas e imaginativas del intérprete” (Eco, 1962, 80). Se trata entonces de estimular y despertar consonancias en el lector, que es siempre la figura más importante; el

---

<sup>14</sup> En 1935, Erwin Schrödinger propuso un experimento mental para explicar las implicaciones de la física cuántica. Imaginemos que un gato es colocado dentro de una caja; dentro de ésta, se encuentra un mecanismo con un martillo y un frasco de veneno, mismo que sólo puede ser activado por un contador de átomos radioactivos; si uno de los átomos se desintegra, el mecanismo mata al gato. La paradoja surge cuando intentamos conocer el estado del gato: no podemos saber si el gato está vivo o muerto a menos que abramos la caja; es decir, mientras el sistema permanezca intacto, tenemos un gato vivo y muerto a la vez. De igual forma, en un sistema descrito desde la cuántica, tendremos una superposición de estados posibles (un electrón actuando como partícula y como onda al mismo tiempo, por ejemplo) hasta que el observador intervenga, modificando el estado de dicho sistema. (Gribben, 2004)

<sup>15</sup> “Bella es la ciencia, dulces las palabras que siguen el decurso de las angulas y nos explican su saga, bellas y dulces e hipnóticas como las terrazas plateadas de Jaipur donde un astrónomo manejó en su día un vocabulario igualmente bello y dulce para conjurar lo innominable y verterlo en pergaminos tranquilizadores” (Cortázar, 1999, 27).

significado de la obra, por lo tanto, se forma en la interpretación.

Cortázar, el *nouveau roman* y la teoría de la recepción coinciden en la multiplicidad de relaciones que pueden establecerse a partir de un texto. El autor que nos entrega una obra abierta está consciente del hecho de que no puede prever la forma final; no se trata de conservar una obra, sino de incitar la organización libre. Finalmente, la obra abierta nos invita a contribuir, mediante las lecturas posibles —originadas de la percepción, la experiencia y el gusto personal—, a la creación de la obra que planteó el autor. Hablar del lector como el último autor de un texto significa no sólo asumir la autonomía interpretativa como una libertad sino también como una responsabilidad. Éste es el objetivo principal de *62/Modelo para armar*; novela que será analizada en los siguientes capítulos.

## 2. La antinovela morelliana y *62/Modelo para armar*

Como dijimos al principio, el capítulo 62 de *Rayuela* constituye una reflexión teórica sobre la posibilidad de escribir una novela que no reproduzca los modelos tradicionales del género: las acciones no podrían explicarse mediante la psicología o la lógica, sino que se caracterizaría por los “personajes figura”, los dramas impersonales y una ruptura espacio-temporal que favorezca y determine la participación del lector. El personaje Morelli la llama “el *roman comique*” y sus características están esbozadas — casi en su totalidad— en los “Capítulos imprescindibles” (57-155) de *Rayuela*, si bien a lo largo de toda la novela se hacen reflexiones acerca de la renovación del género. Idealmente, estos preceptos pueden aplicarse al análisis de *62/Modelo para armar*; Cortázar nos advierte en la primera página de esta novela:

desde el terreno en que se cumple este relato, la transgresión cesa de ser tal; el prefijo se suma a los varios otros que giran en torno a la raíz *gressio*: 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 (1995, 4).<sup>16</sup>

Por ello, en este capítulo sistematizaré la teoría novelística de Cortázar inserta en *Rayuela*; a la par llevaré a cabo el análisis formal de *62/Modelo para armar* para demostrar su carácter experimental. Para empezar, cabe preguntar cuáles son los elementos que Cortázar-Morelli consideran característicos de la antinovela (elementos muy cercanos al

---

<sup>16</sup> Para no entorpecer la lectura, cuando la cita pertenece a *Rayuela* o a *62/Modelo para armar*, se omite el autor, por demás obvio, y se da sólo la fecha de la edición utilizada: 2004 para *Rayuela*, 1995 para *62*. Las referencias de *Rayuela* corresponden a los capítulos y no a las páginas.

*nouveau roman*, las vanguardias y la obra abierta).<sup>17</sup>

## **2.1. La antinovela según Cortázar: destrucción de las fórmulas y transgresión**

¿Qué es un mal novelista para Cortázar? Aquel que provoca una servidumbre en el lector (igual a la necesidad de dormir o mear), uno que escribe con frases prefabricadas e ideas obsoletas que se han degenerado con el paso del tiempo, uno que no es capaz de comunicarle al lector las grandes emociones humanas sino que lo instala cómodamente en la lectura sin exacerbarlo (2004, 34); en cambio, el inconformista definido por Morelli sería aquel hombre que “se mueve en las frecuencias más bajas y las más altas, desdeñando deliberadamente las intermedias, es decir la zona corriente de la aglomeración espiritual humana” (2004, 74); el inconformista busca lo anodino o la desmesura en su mayor pureza. En este sentido, Morelli es ese hombre inconforme con la novela que busca la reducción total de las formas: “De golpe las palabras, toda una lengua, la superestructura de un estilo, una semántica, una psicología y una facticidad se precipitaban a espeluznantes harakiris” (2004, 141).

Morelli hace una crítica de la literatura tradicional, orientada a la nostalgia, advirtiendo que debe abandonarse la literatura “de costumbre”

---

<sup>17</sup> Se pueden rastrear las influencias de Morelli enunciadas en *Rayuela*:

Morelli había pensado una lista de acknowledgments que nunca llegó a incorporar a su obra publicada. Dejó varios nombres: Jelly Roll Morton, Robert Musil, Dasetz Teitaro Suzuki, Raymond Roussel, Kurt Schwitters, Vieira da Silva, Akutagawa, Anton Webern, Greta Garbo, José Lezama Lima, Buñuel, Louis Armstrong, Borges, Michaux, Dino Buzzati, Max Ernst, Pevsner, Gilgamesh (?), Garcilaso, Arcimboldo, René Clair, Piero di Cosimo, Wallace Stevens, Izak Dinesen. Los nombres de Rimbaud, Picasso, Chaplin, Alban Berg y otros habían sido tachados con un trazo muy fino, como si fueran demasiado obvios para citarlos. Pero todos debían serlo al fin y al cabo, porque Morelli no se decidió a incluir la lista en ninguno de los volúmenes (2004, 60).

que se aferra a las viejas estructuras “inútiles”; una novela premasticada, hedónica, con psicologías. Lo que denuncia es el desencanto de la forma: “Lo que el libro contaba no servía de nada, no era nada, porque estaba mal contado, porque simplemente estaba contado, era literatura” (2004, 141). La labor del nuevo novelista debe ser una literatura como invención, que despierte al lector de su letargo y lo coloque en el centro de la obra como el personaje más importante; como declaramos, la novela que atrapa al lector en la trama y no logra extrañarlo es una mala novela; la novela buscada debe propiciar la libertad creativa del lector.

Una novela así debe prescindir de las formas y de las fórmulas literarias existentes; Morelli se pregunta “¿Cómo contar sin cocina, sin maquillaje, sin guiñadas de ojo al lector? Tal vez renunciando al supuesto de que una narración es una obra de arte. Sentirla como sentiríamos el yeso que vertemos sobre un rostro para hacerle una mascarilla. Pero el rostro debería ser el nuestro” (2004, 116). El novelista debe escribir sin las reglas prefabricadas, sin artificios estéticos tradicionales (el lenguaje literario, la descripción profusa) y sin motivos que ordenen el discurso:

Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial (trasmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible; de ahí la novela “cómica”, los *anticlímax*, la ironía, otras tantas flechas indicadoras que apuntan hacia lo otro) (2004, 79).

Una novela de este tipo prescindiría de la belleza, la acción y las intenciones morales; en 62, por ejemplo, Juan se niega a relatar los acontecimientos mediante un orden preestablecido (si bien esto cuenta también como un artificio), puesto que siente que las estructuras de la realidad exceden a las del lenguaje: “le gustaba narrar las historias con un cierto desorden artístico mientras que Tell parecía ansiosa por llegar de una vez al desenlace” (1995, 68).

Morelli establece la necesidad de otorgarle la novela ‘cómica’ (semejante al *Ulysses*) al lector cómplice que sabrá apreciarla; caracterizada

por el acontecer trivial (absurdo a veces) pero acompañada del sentimiento de ser un acceso a una realidad más profunda, este tipo de obra no le otorga emociones fáciles al lector, tampoco le confiere intenciones unívocas a la lectura, sino que le comparte apenas la materia para crear posibles significados: “una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el copadecimiento)” (2004, 79). En realidad, el *roman comique* tiene como ideal la antropofanía:

la aparición del hombre, pero justamente de ese hombre ideal que yo veo, que yo deseo, que es mi ideal en mi proyecto de humanidad; es decir, cuando yo hablo de una antropofanía, me refiero a ese momento en que el hombre haya podido superar las limitaciones que lo ponen por el momento más acá de lo que verdaderamente él podría ser, y llegue a ser, lo que puede un hombre en el momento en que dé el máximo de sus posibilidades, ese día se descubrirá a sí mismo, se verá aparecer a sí mismo, habrá una antropofanía (Cortázar, Entrevista inédita en el programa televisivo Esbozos).

En última instancia, la novela propuesta por Morelli tiene como objetivo crear un texto mensajero (no mensaje): la palabra como forma, no como contenido, debe comunicar la experiencia vívida y personal; el texto debería tener un significado directo y no funcionar como mimesis, debería dar (no sólo comunicar) la realidad en su totalidad:

Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un ‘mensaje’ (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama); una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe, para lo cual hay que escribirla como antinovela porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros, acercarnos a nuestros propios límites de los que tan lejos estamos cara a cara (2004, 79).

Al plantear nuevos valores, la novela se convierte en el acceso a una realidad “más allá”. Para lograr este objetivo, se debe proceder a la eliminación de la psicología y de las conductas sociales; emplear una ley narrativa de otra naturaleza: la interacción caótica o azarosa de los

individuos (lo que Cortázar llama “comportamiento de insectos”). Dice en *Rayuela*:

Basta de novelas hedónicas, premasticadas, con *psicologías*. Hay que tenderse al máximo, ser *voyant* como quería Rimbaud. El novelista hedónico no es más que un *voyeur*. Por otro lado, basta de técnicas puramente descriptivas, de novelas, ‘del comportamiento’, meros guiones de cine sin el rescate de las imágenes (2004, 116).

Al haber una des-antropomorfización, los personajes actúan como “locos” y se crea un drama impersonal: la historia no se construye sobre las pasiones o la conciencia de los personajes —lo cual no quiere decir que se hallen libres de emociones (celos, amor, piedad)— sino que estos sentimientos son *a posteriori*: no influyen en las acciones ni las provocan; se siguen leyes físicas o biológicas que no dependen del hombre (2004, 62). Esta des-antropomorfización no significa destruir al hombre, sino entender que el mundo no puede ser ordenado a través del hombre, a través del racionalismo, cuando el estado natural es el caos, el desorden —idea que ya había sido formulada por el *nouveau roman*—.

Un texto de esta naturaleza no debería limitar al lector a lo dramático, lo psicológico, lo trágico, lo satírico o lo político; tendría que ser más bien un texto “que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos” (2004, 79); el autor y el lector deben fungir como *voyant*: una combinación de voyerista y vidente. Acerca de este carácter esotérico, hay una escena en *Rayuela* que recuerda el planteamiento teórico de Eco para la obra abierta en la música y en la literatura: el concierto de piano de Berthe Trépat. Cortázar construye un discurso (un tanto irónico) de las vanguardias: la síntesis *Délibes*, con su sincretismo fatídico, con su “ósmosis”, su “interfusión” y su “interfonía”, compuesta mediante un impulso primitivo y esotérico, es un desafío a la tradición de Occidente (2004, 23). Dice Eco hablando de los movimientos musicales de renovación:

algunas composiciones marcadas por una característica común: la particular autonomía ejecutiva concedida al intérprete, el cual no sólo es libre de entender según su propia sensibilidad las indicaciones del compositor (como ocurre en la música tradicional), sino que debe intervenir francamente en la forma de la composición, determinando a menudo la duración de las notas o la sucesión de los sonidos en un acto de improvisación creadora (1979, 61).

Del mismo modo, una de las “*morellianas*” enuncia que la narrativa contemporánea representa un avance hacia

la mal llamada abstracción. “La música pierde melodía, la pintura pierde anécdota, la novela pierde descripción.” [...] La novela que nos interesa no es la que coloca los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes. Con lo cual éstos dejan de ser personajes para volverse personas (2004, 115).

Estas construcciones antiestructurales, tanto en Eco como en Cortázar, tienen la intención de liberar al ejecutante-espectador-lector de los moldes clásicos, racionalistas y cerrados que impone el canon tradicional.

En *Teoría del túnel y Situación de la novela*, Cortázar llega a la conclusión de que la única forma de continuar la tradición novelística es a través de un texto que sea poético (una apertura al mundo) y al mismo tiempo destructivo (en cuanto a realidades prefabricadas o lenguaje gastado). La mayor preocupación de Morelli también es la naturaleza del lenguaje literario, concebido como un juego estético, como una actividad recreativa, alejado completamente de la escritura vivencial:

Después de todo podirse significa terminar con la impureza de los compuestos y devolver sus derechos al sodio, al magnesio, al carbono químicamente puros. Mi prosa se pudre sintácticamente y avanza —con tanto trabajo— hacia la simplicidad. Creo que por eso ya no sé escribir “coherente” (2004, 94).

El deseo de escribir lo menos literariamente posible, de no usar las palabras como elementos decorativos, de cambiar ‘empeñó el descenso’ por ‘empezó a bajar’ (una forma más cruda y prosaica), tiene su origen en la búsqueda implacable del acceso a la realidad, al absoluto; Morelli no quiere

escribir para los lectores comunes, sino hacer de la escritura un umbral: “Sólo hay una belleza que todavía puede darme ese acceso: aquella que es un fin y no un medio [...]. En cambio el plano meramente estético me parece eso: meramente” (2004, 112). Morelli mismo reconoce que hay como un desecamiento verbal y vital en este presupuesto, y el Club de la Serpiente lo clasifica como una literatura del desencanto que “no estaba referido a las circunstancias y acaecimientos que se narraban en el libro, sino a la manera de narrarlos que —Morelli lo había disimulado todo lo posible— revertía en definitiva sobre lo contado” (2004, 141).

Resulta que la novela ideada por Morelli apunta al nihilismo, a la destrucción de la literatura desde la literatura (lo anodino). Al analizar la evolución de la novela, Cortázar habla de al menos tres movimientos que se impusieron esta tarea: el surrealismo, el *nouveau roman* y la novela *best seller* (los *tough writers* o *hard boiled* norteamericanos); irónicamente, los *tough writers*,<sup>18</sup> que entran “sin querer” en este orden de la antinovela, son la mejor prueba de la obra que destruye: no tienen un compromiso estético o ético, mantienen una trama lineal sin artificios, son objetivistas y no toman en cuenta el nudo psicológico (Cortázar, 1994).

De igual forma, la poética cortazariana implica la ruptura lógica: en

---

<sup>18</sup> Cortázar usa el término *tough writers* para referirse a novelistas como James Cain, Dashiell Hammett y Raymond Chandler, criados en la escuela de Hemingway:

ninguno de estos novelistas es un gran escritor: ¿Cómo serlo, si todos ellos representan una forma extrema y violentísima de ese repudio consciente o inconsciente de la literatura que señalábamos antes? En ellos se hace intensa la necesidad siempre postergada de tirar el lenguaje por la borda. La abundancia del insulto, de la obscenidad verbal, del uso creciente del *slang*, son manifestaciones de este desprecio a la palabra en cuanto eufemismo del pensamiento. Todo sufre aquí un proceso de envilecimiento deliberado [...] No se puede matar el lenguaje, pero cabe reducirlo a la peor de las esclavitudes. Y entonces el *tough writers* se niega a describir (porque eso da ventaja al lenguaje) y usa apenas lo necesario para representar las situaciones. No conforme con esto, rehusa emplear las grandes conquistas verbales de la novela psicológica [...] Esta novelística (que menciono, por supuesto, en sus formas extremas) responde claramente a una reacción contra la novela psicológica (1994b, 238).

vez de una linealidad en el discurso, se busca escribir un texto incongruente, desanudado, antinovelístico (niega las formas tradicionales como las estructuras o el lenguaje) pero no antinovelesco (sigue siendo novela en cuanto al género); esto se logra con recursos como la ironía, la incoherencia o la descripción mínima. Morelli quiere inaugurar una obra “Almanaque”,<sup>19</sup> con ‘arquepítulos’ y ‘capetipos’ (combinación de arquetipos y capítulos), “adefesios verbales donde se adivinaba una mezcla no por nada joyciana” (2004, 95),<sup>20</sup> pues —al igual que sucede fuera de la ficción— la unidad narrativa no puede estar dada por una sucesión de actos sino por la selección más o menos inconsciente de momentos precisos.

Cortázar tenía la impresión de que la vida no puede ser la suma completa de nuestras acciones: “Crear que la acción podía colmar, o que la suma de las acciones podía realmente equivaler a una vida digna de este nombre, era una ilusión de moralista” (2004, 3). Sucede lo mismo con el argumento de una novela: se construye restando acciones, no sumándolas; de ello resulta un texto desanudado e incongruente: “Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una resta implacable” (2004, 137).

Autor, narrador, personajes contribuyen al discurso narrativo desde la subjetividad: usar la palabra, usar el recuerdo, interpretar un hecho, ya no es el hecho mismo; es lo que un *yo* refleja de *su* realidad; de allí que el foco de la narración pueda cambiar indiscriminadamente. En *Rayuela*, la idea de

---

<sup>19</sup> En entrevista, Cortázar habla de los almanaques y expone su importancia como publicaciones anuales dedicados a la gente del campo —familias analfabetas—, que incluían calendarios, recetas de cocina, horóscopos, medicina del hogar, cuentos, poemas, acertijos, laberintos... (Entrevista a Julio Cortázar en la Televisión Española por Joaquín Soler Serrano: <http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=PSh4AZtnMaM>, consulta: 10 junio 2012)

<sup>20</sup> La referencia es a la obra de Joyce, *Finnegans Wake*, en la que hay una gran cantidad de ‘*portmanteau*’, palabra utilizada por Lewis Carrol para explicar la creación de neologismos a partir de la combinación de varias palabras en el poema del *Jabberwocky*.

“profanación” de los recuerdos es la misma que tiene Proust al hablar de la memoria en *A la busca del tiempo perdido*. Así, el narrador, en vez de explicar la acción, sólo se enfoca en contarla, acumulando episodios que no tienen una clara relación. La visión analógica (dentro y fuera del sueño) hace que la coincidencia (una persona, un lugar, un tiempo) se convierta en un potenciador (pero no como símbolo sino como desencadenante) de esa otra realidad inalcanzable, posible sólo en un plano metafísico. Estos potenciadores no son producto de la causalidad, sino de las *figuras*: una serie de eventos aparentemente independientes que forman conexiones insospechadas (puede llamarse casualidad, azar, vínculos afectivos, obsesiones).

Aunado a ello, las acciones aparecen como “fotografías”: se presentan como instantes fragmentados y se reemplazan por inacciones. Esta fragmentación sería tal, que la obra se edificaría sobre partes sueltas; como nunca se expone la totalidad de la historia, el orden de las partes no constituiría un impedimento para aprehender su totalidad: “Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. *Liber Fulguralis*, hojas mánticas, y así va. Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo. Y en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto” (2004, 154).

También se renuncia a las dimensiones tradicionales y a las categorías del entendimiento: hay una ruptura espacio-temporal; el novelista debe fabricar un mundo que no pueda explicarse fácilmente mediante la psicología, un mundo que invente sus leyes y nuevos valores (lo cual no quiere decir que sean códigos ilógicos, sino que se perciben como códigos válidos *sólo* para la obra). Ésta es la apertura soñada por Cortázar: una novela que prescindiera de las articulaciones lógicas del discurso, que logre abolir las estructuras históricas, discursivas, estéticas y poéticas; una narración para fines no narrativos con el evidente escándalo que produce una novela antinovelesca que rompe con los géneros y las clasificaciones occidentales (2004, 95).

Con esta apertura, Cortázar busca que el lector participe al mismo

nivel que el autor en la escritura del texto. Ésta es una respuesta crítica a la literatura de lectores “intelectuales” que sacralizan bibliotecas y leen una *opera omnia* sin entender que se están quedando sólo con el conocimiento, no con el entendimiento. El libro que Morelli planea escribir es un libro inconcluso que obliga a la lectura activa: el lector que se enfrenta a esta novela se convierte en personaje y centro de la narración, puesto que el autor no le ofrece claves de lectura ni lo coloca en un ámbito definido y tranquilizador; al sentirse enajenado, frente al desasosiego, el lector debe participar activamente en la decodificación de la obra (simbolizado por la muerte del “lector hembra”).

En los capítulos 3 y 4, los preceptos estudiados en este apartado serán retomados para el análisis de *62/Modelo para armar*; por el momento, empezaré con el análisis estructural de la obra.

## **2.2. Empezar a narrar: de géneros, tipografías y lenguaje**

Como vimos en el apartado anterior, una de las máximas de Morelli es la eliminación total de las estructuras lingüísticas tradicionales: palabras, lengua, estilo, semántica; acabar con el lenguaje desde el lenguaje (2004, 141). Cortázar pensaba en una ruptura y una renovación de las formas tradicionales (tanto del lenguaje como de la narrativa) que abarcara desde las palabras hasta el género; esta idea viene justificada por la crítica cortazariana del quehacer novelístico, según la cual el único camino a seguir sería la escritura poética: “Lo poético irrumpe en la novela porque ahora la novela será una instancia de lo poético; porque la dicotomía fondo y forma marcha hacia su anulación, *desde que la poesía es, como la música, su forma*” (Cortázar, 1994, 86-87).

En *62/Modelo para armar*, la poesía irrumpe de manera más evidente a través del llamado “Poema de la ciudad”, una descripción en verso de la ciudad ficticia (el mundo alterno en que se mueven los personajes) y de

los hechos que ocurren en ella. Por ejemplo, la búsqueda que hace Juan de Hélène a lo largo de toda la obra —una búsqueda amorosa que aparece como una metáfora del cruce de destinos dentro de un tranvía—, está anunciado en el siguiente fragmento del poema:

y habrá que andar hasta el final del tren porque en alguna parte hay que encontrarse,  
sin que se sepa quién, la cita era con alguien que no se sabe y se han perdido las maletas  
y tú, de tiempo en tiempo, estás también en la estación pero tu tren es otro tren, tu Perro es otro Perro, no nos encontraremos, amor mío, te perderé otra vez en el tranvía o en el tren (24-25).<sup>21</sup>

Éste es uno de los primeros ejemplos de la hibridación genérica de la obra. 62 puede considerarse como un texto que amalgama diferentes géneros siguiendo la intención de Morelli de crear una *suma* —o “*resta implacable*” como la llama él— (2004, 137). Esta inserción de géneros se reconoce también en la carta que Marrast envía a Tell (e inconscientemente a Juan) para contarle su ruptura con Nicole (quien se ha enamorado de Juan pero se ha acostado con Austin para terminar el engaño que vive con Marrast); el estilo descuidado e incoherente en el que ha sido escrita está justificado por el dolor de la pérdida y el quinto whisky en un *pub* (una manera de exorcizar ese dolor):

Porque fijate, Tell, todo el tiempo yo sabía de sobra que a ella no le importa Austin, que el único que contaba era ese que estará leyendo por encima de tu hombro  
cómo te va, Juan  
y si se hubiera acostado con ése yo me hubiera alegrado por ella, borracho y debajo del maldito castaño o en este mismo *pub* y ahora mismo me hubiera alegrado por ella y la hubiera dejado en paz también por ella, mientras que ahora, fijate bien, Tell (138).

El texto poco a poco cobra tintes poéticos:

¿Tú crees que realmente pensó que yo iba a matarla? Con la cara tan

---

<sup>21</sup> A partir de aquí, las citas de 62/*Modelo para armar* sólo se indican con la página correspondiente.

blanca, lo mejor de Ben Webster fue *Body and soul* pero ellos no lo oyeron,  
a la izquierda de la carretera, tendría que explicarte todo eso, Tell,  
habíamos ido al cine la noche antes, habíamos  
hecho el amor lentamente, acariciándonos tanto.  
Sus manos  
no es verdad, sus manos no  
mis manos solamente  
mi boca (139).

Hasta adoptar la forma de poema, por el empleo de figuras de repetición, como la anáfora, en sus líneas finales:

putas todas con pájaros todas putas y yo un  
hombre Tell con su ultraje salvándole el sexo  
un hombre de verdad  
mi pobre puta pobre pobrecita puta  
un hombre a salvo con su puta dentro  
un hombre porque puta  
solamente por eso  
y entonces puta entonces puta entonces puta  
Creo porque es absurdo (140).

Como puede deducirse, el empleo de otros géneros está condicionado por la sensación de que el lenguaje no alcanza para abarcar las emociones en los momentos más sublimes y trágicos de la naturaleza humana (el amor, la pérdida, la muerte): “cada cadena o coágulo no eran más que una tentativa de situar al nivel del lenguaje algo que se daba como una contradicción instantánea, que cuajaba y huía simultáneamente, y eso no entraba ya en el lenguaje articulado de nadie, ni siquiera de un intérprete avezado como Juan” (6). De allí que Cortázar emplee la poesía para el amor, una de las formas de búsqueda ontológica:

esos motivos recurrentes [el amor, el jazz, los espacios porosos] constituyen una especie de ‘vía de acceso’, de intersección, de apertura, en fin, a la que se entregan los perseguidores movidos por el ansia del absoluto, con el fin de alcanzar la ‘otra realidad’, la verdadera, esto es de *con-fundirse* con la totalidad, de tener acceso a la plenitud de lo real (Arrigucci, 2002, 44).

De igual forma, la aparición de la prosa poética en la novela se da en situaciones precisas: el retrato de Hélène, “morenamente seda, canto rodado

que en la palma de la mano finge entibiarse y la va helando hasta quemarla” (54); o Celia antes de hacer el amor: “una diosa niña saliendo lentamente del agua mientras la sábana seguía bajando y el misterio se volvía sombra azul y rosa bajo las manchas del sol de la claraboya” (157).

Ahora bien, la novela que pretende Morelli tiene como objetivo quebrar los hábitos mentales del lector, por ello se opone a las estructuras tradicionales de la novela “rollo chino” que se lee de principio a fin (2004, 99); en cambio, la obra morelliana se edificaría sobre partes sueltas, lo cual haría de la misma obra una partícula de sí misma: “Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aun que no antinovelesco)” (2004, 79). Al igual que los libros favoritos de Oliveira (aquellos que tienen espacios libres y salidas al aire), *62/Modelo para armar* se caracteriza por su disposición gráfica: el juego con los márgenes y los espacios en blanco, así como la presentación de diálogos y monólogos subjetivos mediante el uso de barras, contribuye a la sensación de un texto fragmentado, sobre todo porque cada bloque diferenciado representa un cambio de situación narrativa (trama, foco narrativo, espacio, tiempo, salto a la ciudad). En las siguientes imágenes podemos ver algunos elementos de la disposición gráfica de la novela:

Polidor, el castillo sangriento, quizá la botella de Sylvaner: quedó el cuajo fuera del tiempo, el privilegiado horror exasperante y delicioso de la constelación, la apertura a un salto que había que dar y que él no daría porque no era un salto hacia nada definido y ni siquiera un salto. Más bien al revés, porque en ese vacío vertiginoso las metáforas saltaban hacia él como arañas, como siempre eufemismos o rellenos de la inaprehensible mostración (otra metáfora), y además la vieja de los anteojos le estaba poniendo por delante una coquille Saint-Jacques y esas cosas había que agradecerlas siempre de palabra en un restaurante francés o todo empezaba a andar de mal en peor hasta los quesos y el café.

ESPACIOS EN BLANCO



BLOQUES  
DIFERENCIADOS

MÁRGENES

(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

entender complicando (según él, provocando) o a complicar entendiendo (según él y quizá otros, porque todo entender *multiplica*), y esa disposición acentuadamente francesa era un tema recurrente en las charlas de café con Juan o Calac o mi paredro, gente con la que se veía en París y que discutía con el empecinamiento que suscita esa especie de privilegio diplomático, de salvoconducto intelectual y moral que flota en la atmósfera de los cafés. Va en esos días londinenses Calac y Polanco habían puesto en duda la fecundidad de las interferencias desatadas por Marrast, y en algo debían tener razón los dos salvajes pampeanos puesto que el tallo de *hermodactylus tuberosis* seguía tan enigmático como al principio. Pero el tallo había sido apenas un pretexto para salir desganadamente de ese círculo dentro del cual Nicole pintaba gnomos o andaba con él por las calles, sabiendo que al final, que ni siquiera era un final, habría más gnomos y más silencios apenas rotos por los comentarios corteses y neutrales que podía provocar una vitrina de tienda o una película. A Marrast no lo consolaba que los neuróticos anónimos hubieran encontrado un motivo para salir momentáneamente de sus propios círculos, pero haber desatado esa actividad valía como una compensación vicaria, un sentirse menos encerrado en el suyo. “La embriaguez del poder”, se dijo echando una última mirada al retrato del doctor Lysons. “Consuelo de idiotas, siempre.” A todo esto su diálogo con el guardián era el perfecto estereotipo que podía seguirse sin dejar de pensar por cuenta propia. Es raro de todos modos/ Sí, señor, antes no lo miraba nadie/ Y ahora, de golpe, así.../ Empezó hace unos tres días, y sigue/ Pero no veo a nadie que se interese demasiado/ Es temprano, señor, la gente viene a partir de las tres/ Yo no le encuentro nada de particular a ese retrato/ Yo tampoco, señor, pero es una pieza de museo/ Ah, eso sí/ Un retrato del siglo dieciocho/ (Del diecinueve) Ah, claro/ Sí, señor/ Bueno, tengo que irme/ Muy bien, señor/

ESPACIOS EN BLANCO



Algunas variantes entre el martes y el sábado.

DIALOGOS CON BARRAS

Como eran apenas las once de la mañana y Nicole le había pedido que la dejara terminar una de las láminas antes del almuerzo, a Marrast le sobraba tiempo para encontrarse con Mr. Whitlow, que tenía una pinturería al por mayor del lado de Portobello Road, y averiguar si no podrían enviarle a Francia una piedra de hule de ciento cincuenta metros cúbicos. Mr. Whitlow juzgó que la cosa era posible en principio siempre que Marrast le explicara mejor cómo tenía que ser la piedra de hule porque no parecía un mineral que abundara en las canteras de Sussex, y quién y cuándo y cómo la iba a pagar. A Marrast le tomó poco tiempo advertir que la municipalidad de Arcueil no constituía una noción

La narrativa de Cortázar ha sido considerada como una narrativa de la destrucción (*vid.* Arrigucci, 2002); Santiago Juan-Navarro apunta:

La primera etapa de una antiliteratura es [...] combatir un 'lenguaje emputecido'. [...] La anti-novela que defiende Morelli establece [...] la inversión de los signos que requiere la creación de toda poética revolucionaria. [...] Frente al modelo narrativo de la preceptiva realista (modelo cuya ordenación pretendía crear una ilusión de unidad perfecta), *Rayuela* desorienta al lector mediante una narración fragmentada (1992, 244).

62 recuerda el proyecto inconcluso de Morelli de escribir un libro cuyas páginas contuvieran una sola frase:

«En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay.» La frase se repite a lo largo de toda la página, dando la impresión de un muro, de un impedimento. No hay puntos ni comas ni márgenes. De hecho un muro de palabras ilustrando el sentido de la frase, el choque contra una barrera detrás de la cual no hay nada. Pero hacia abajo y a la derecha, en una de las frases falta la palabra lo. Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa (2004, 66).

En 62 no hay una frase que se repita incansablemente, pero la “impresión de un muro” se logra a partir de la transgresión de las estructuras de la lengua:

a) El idioma. Una de las primeras advertencias de Cortázar en 62 es acerca de la mezcla idiomática que se produce en la novela sin causa aparente:

Los personajes argentinos pasan del voseo al tuteo cada vez que le conviene al diálogo; un londinense que tomaba sus primeras lecciones de francés se pone a hablarlo con sorprendente soltura (para peor en versión española) apenas ha cruzado el Canal de la Mancha (4).

Estos cambios idiomáticos se relacionan estrechamente con el principio cortazariano, retomado del *nouveau roman*, de crear personajes despersonalizados y cuyos contornos no estén bien definidos. Además, tanto el francés como el italiano “estorban” la lectura; estas frases y cambios en la narración producen puntos de indeterminación que el lector debe salvar, tal

como lo establece la teoría de la recepción. El lector activo descrito por Cortázar sería capaz de extraer el sentido del siguiente texto (sepa o no francés) a partir del campo semántico que forman las palabras en español:

Tu comprends, ça me coûte très cher, mon chéri, le ha dicho por ejemplo Georgette, alors tu vas être sage et tu vas voir comme c'est chouette. Austin intenta todavía acariciarle la cara a Georgette, pero ella tiene miedo de que la torre de Babel se le desmorone, ah ça non je te l'ai déjà dit, surtout il faut pas me décoiffer, j'en ai pour mille bailes tu comprends, il faut que ça tienne jusqu'à après demain (85).

En este otro ejemplo, escrito en italiano, el significado resulta obvio no sólo por su cercanía con el español, sino porque reproduce un discurso reconocible para el lector: la confesión cristiana:

Padre, paredro mío, soy la malcontenta, mi chiamano così/ Ma il tuo nome, figliola/ Il mio nome e Nicole/ Ahimè, Chalchihutolin abbia misericordia di te, perdoni i tuoi peccati e ti conduca alia vita eterna/ Confesso a te, paredro mió, che ho peccato molto, per mia colpa, mia colpa, mia grandissima colpa/ Va bene, lascia perdere, andate in pace, Nicole. Visto: se ne permette la stampa (121).

b) Oraciones largas y acumulativas que abarcan párrafos o bloques completos, sobre todo cuando se trata de monólogos internos, incertidumbres o suspensos narrativos. Al analizar la función del monólogo interno en las obras del *nouveau roman*, Nathalie Sarraute describe cómo a través de este artificio es posible “un despliegue incalculable de sensaciones, de imágenes, de sentimientos, de recuerdos, de impulsos, de actos fugaces y larvados que ningún lenguaje interior expresa” (1967, 78). Si recordamos *A la busca del tiempo perdido*, observaremos que su estructura depende precisamente del devenir de la conciencia: los recuerdos que se acumulan caóticamente en la memoria del narrador desatan la escritura. De igual forma, en 62, los monólogos nos permiten asistir no sólo a las emociones de los personajes, sino también al desconcierto que les produce la relación casual de los hechos:

Primero, quizá, venía el libro de Michel Butor comprado en el boulevard

Saint-Germain; antes había un deambular desganado por las calles y la llovizna del barrio latino, sintiendo como a contrapelo el vacío de la nochebuena en París cuando todo el mundo se ha metido en su casa y solamente quedan gentes de aire indeciso y de alguna manera cómplice, que se miran de reojo en los mostradores de los cafés o en las esquinas, casi siempre hombres pero también una que otra mujer que lleva un paquete quizá como una disculpa por estar ahí en la calle un veinticuatro de diciembre a las diez y media de la noche, y a Juan le habían dado ganas de acercarse a alguna de las mujeres, ninguna de ellas joven ni bonita pero todas solitarias y como excepcionales, para preguntarle si realmente llevaba alguna cosa en el paquete o si no era más que un bulto de trapos o de diarios viejos cuidadosamente atados, una mentira que la protegía un poco más de ese andar a solas (9-10).

c) Oraciones abiertas (generalmente en boca de Celia). Este elemento está dentro de los artificios empleados por Cortázar para producir blancos estructurales, los “vacíos” —retomando a Iser— que le comunican al lector la necesidad de participar activamente del texto para completar su sentido. Las oraciones abiertas que aparecen en la novela comunican sin necesidad de que el personaje termine la frase:

—Yo también estoy rendida. Me alegro, me alegro de haberme ido de casa, pero aquí adentro, sabes... —Se tocaba vagamente el estómago, sonreía.— Mañana habrá que empezar a buscar algo, claro. Esta noche no me gusta que haya mañana, es la primera vez... Aquí se está bien, me podría quedar para siempre... Oh, no creas que —agregó rápidamente, mirándose asustada—. No estoy insinuando que. Quiero decir (116).

d) Diálogos que sólo muestran los mensajes de uno de los interlocutores. No sólo demandan la participación del lector para concretar el texto, sino que también refuerza la aseveración de que la comunicación no necesariamente es con los otros, lo que anula la función mediadora del lenguaje (recordemos que la novela cortazariana es una narrativa de la destrucción):

De lo que siguió, sólo las palabras de Marrast tenían algún interés: No es más que una presunción /.../ Estoy sólo de paso en Londres y no creo ser el más indicado para /.../ Una conversación escuchada por casualidad en un pub /.../ Hablaban en italiano, es todo lo que puedo decirle /.../ Prefiero que no mencione mi nombre, usted puede decirselo directamente, como pariente /.../ De nada, no faltaba más (1995, 34).

e) Diálogos en los que los interlocutores no son identificados. Por un lado, estos diálogos participan en la indeterminación del texto y en la formación de un lector activo, quien debe reconstruir la conversación partiendo de los “vacíos” que deja el autor; por otra parte, contribuyen a la despersonalización de los sujetos:

toma, qué decís, dame un cigarrillo, por aquí, qué niebla, they call it smog, saludos de Feuille Morte, cómo está la catatónica esa, tirando, basta la salud, dame un poco de english money, en el hotel te cambiarán, espero que haya bastante agua caliente, de sobra pero en cambio el desayuno no es gran cosa, y por qué no te mudas, mira una vez que uno ha abierto la valija es mejor dejar todo por el suelo y no hacerse mala sangre, tenés razón, 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, será malo pero es muy abundante, la calidad está primero, naturalmente el señor tiene los prejuicios franceses, si te sigo bien los argentinos tragan lo que venga con tal de que sea mucho, no es exactamente eso, este subte huele a menta, son los tés que toman las inglesas, etcétera (91-92).

f) Diálogos que se construyen mediante barras. Imitan la naturaleza fluida del discurso y contravienen el diálogo estructurado de la novela realista:

A todo esto su diálogo con el guardián era el perfecto estereotipo que podía seguirse sin dejar de pensar por cuenta propia. Es raro de todos modos/ Sí, señor, antes no lo miraba nadie/ Y ahora, de golpe, así.../ Empezó hace unos tres días, y sigue/ Pero no veo a nadie que se interese demasiado/ Es temprano, señor, la gente viene a partir de las tres/ Yo no le encuentro nada de particular a ese retrato/ Yo tampoco, señor, pero es una pieza de museo/ Ah, eso sí/ Un retrato del siglo dieciocho/ (Del diecinueve) Ah, claro/ Sí, señor/ Bueno, tengo que irme/ Muy bien, señor/ (32).

Como vemos, la unidad de la obra no está dada por las estructuras ni la relación casual, sino que es una totalidad que se construye, irónicamente, a partir de la ruptura y la negación de las formas. Además de la acumulación

caótica de episodios y de la violación de las estructuras de la lengua, 62 recurre a la multiplicidad de narradores y focos narrativos; a lo largo de la novela, es posible identificar 17 voces narrativas: un narrador omnipresente, Juan (en 1ª, 2ª y 3ª persona), *mi paredro* (que narra desde el plural nosotros),<sup>22</sup> Marrast (en 1ª, 2ª y 3ª persona), Nicole (en 2ª y 3ª persona), Tell (en 2ª y 3ª persona); Hélène, Celia, Polanco, Calac y la señora de Cinamomo (todos en 1ª persona).

Estas voces pueden estar diferenciadas mediante la división gráfica en bloques, pero la mayor parte de los cambios ocurren sin indicación alguna, como puede notar (o no) el lector; resaltaré las construcciones verbales en el siguiente párrafo que permiten apreciar el cambio de la voz narrativa:

**Se lo dijo** a Tell puesto que siempre le había dicho todo lo que se refería a Hélène, y Tell **lo besó** jugando y **lo consoló** burlescamente hablándole de Frau Marta y de la conversación que había escuchado por casualidad a la hora del desayuno. Así **se fue mezclando** todo desde un principio, la muñeca y la casa del basilisco, Frau Marta y la plaza de los tranvías en la ciudad, y Tell que hasta entonces había sido un poco el testigo amable de los juegos entró de golpe como por derecho propio en la calle de las altas aceras y también por haber escuchado con su tranquilo cinismo la conversación entre Frau Marta y la chica inglesa en el comedor del Capricornio.

En algún momento de esos días, **DISTRAÍDO** en pleno trabajo, **pensé** en esa alegre intromisión de Tell y **me dolió** comprobar que **me desasosegaba**, que su intervención más activa en las cosas de la ciudad y su descubrimiento casual sobre Frau Marta podían alterar ese sentimiento de evasión y de reposo que ella había sabido darme en esos años desde que **nos conocíamos** y **nos acostábamos** juntos (41-42).

En este caso, la transición del narrador omnipresente (en 3ª persona) a Juan (en 1ª) se logra mediante el uso de un participio: ‘distraído’, el cual puede ser empleado por ambos tipos de narrador gracias a la omisión

---

<sup>22</sup> De *mi paredro* hablaré en otro apartado, sin embargo, puedo adelantar que tiene la característica de ser uno y todos los personajes, según se le otorgue la palabra; funciona más como un “grupo” y no como un personaje, por lo que aparece completamente despersonalizado; sería el ideal de personaje del *nouveau roman*, pues no responde a la psicología. Uso *mi paredro* en cursivas, aunque en la novela aparece en redondas.

del sujeto: (Juan) distraído en pleno trabajo / (Yo) distraído en pleno trabajo.

Estos cambios de voz narrativa contribuyen al objetivo del escritor de entregarnos un texto cuya linealidad discursiva no sea reconocible a primera vista; esto, aunado a la ruptura espaciotemporal, psicológica y causal, propicia la obra abierta: el lector no sólo “arma” la trama, sino que también participa en el cuestionamiento de Morelli-Cortázar acerca de la función comunicativa del lenguaje; los personajes cortazarianos no sólo discuten acerca del lenguaje y la inutilidad de las palabras, sino que se preguntan por qué y para qué narrar: “¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u otra” (2004, 82).

En 62, la narración no está condicionada por la función comunicativa: los personajes narran para sí mismos, no para los otros; preguntas retóricas y monólogos sólo se convierten en narraciones y diálogos ante la necesidad de formar parte del grupo de la zona, para mantener el contacto: “habrá que empezar a contar, habrá que decir algo porque todos ellos están esperando que te pongas a contar, el corro siempre inquieto y un poco hostil al comienzo de un relato, de alguna manera están todos allí esperando que empieces a contar” (9).

Recordemos que Morelli no propicia la creación de un texto *mensaje*, sino de un texto *mensajero*: la importancia de las estructuras lingüísticas no radica en su forma o en su contenido, sino en lo que logran comunicar como *experiencia* al lector. “Empezar a contar” no garantiza el entendimiento ni la verdad: como Juan, se puede omitir la parte esencial sabiendo que “en el fondo todo lo que él vaya a decir sea siempre Hélène” (10). Idealmente, un texto *mensajero* excedería las estructuras lingüísticas en tanto que no necesitaría de ellas para llegar al lector; el texto escrito sería sólo un soporte material para la verdadera experiencia ontológica, transformadora del lector.

Dice Diego González en su tesis:

El combate de Morelli contra el lenguaje revela un antagonismo de mayor alcance frente a una determinada visión del hombre y la realidad, del ser del hombre en la realidad, de la cual el lenguaje es sostén esencial. La condena que hace de éste parte de la convicción de que es manifestación y reflejo de un orden, de un *organum falso*, dice Oliveira, detrás del cual esperan vedadas la verdadera realidad y la verdadera humanidad. [...] conmina a desandar el camino, a deshacerse de dialécticas que han segmentado al hombre, a olvidar todo sistema inventado por la razón para aproximarse al conocimiento de la realidad (2002, 22-24).

Cortázar demerita la necesidad que tienen algunos novelistas de explicar, describir y justificar la totalidad de las situaciones narradas:

—Seguramente llovía finito —dijo Polanco—. Siempre es así cuando uno.  
—¿Cuándo uno qué? —preguntó Celia. Polanco miró a Celia y movió tristemente la cabeza.  
—A todos nos ocurren cosas así —insistió Celia—. Son formas de paramnesia, es sabido.  
—Bisbis bisbis —dijo Feuille Morte que se excitaba muchísimo con los términos científicos.  
—Cállese, m'hijita —le dijo Polanco a Celia—. Déjese de andarle poniendo corchos a las botellas, la sed está antes que la saciedad y vale mucho más (27).

Estos ejercicios apuntan hacia el uso excesivo de la razón (logocentrismo, racionalismo), considerado por el autor como uno de los mayores males del pensamiento occidental: “Explicar, explicar. [...] Ustedes sí no nombran las cosas ni siquiera las ven. Y esto se llama perro y esto se llama casa [...] Hay que mostrar, no explicar” (2004, 9).

Los escritores del *nouveau roman* rechazaron la descripción en la novela tradicional porque su función era precisamente el “hacer ver”: definía las acciones, caracterizaba a los personajes; esto implicaba afirmar la existencia del mundo narrado como real. En cambio, el *nouveau roman* no empleó la descripción para interpretar los hechos, sino para presentarlos, de allí que se le nombre “escuela de la mirada” (Bobes Naves, 1993, 103). Al respecto, Robbe-Grillet escribía: “lo *verdadero*, lo *falso* y el *hacer creer* se han convertido en mayor o menor medida en el tema de toda obra moderna;

ésta se desarrolla como reflexión sobre la realidad (o sobre la *poca realidad*, si así se prefiere)” (1973, 168).

Si recordamos los fundamentos de la teoría de la recepción, la indeterminación de un texto es necesaria para la participación del lector; un texto que abusa de la determinación, no le otorga libertad para interpretarlo y termina por aburrirlo o someterlo; el ideal de lectura cortazariano establece expectativas y múltiples lecturas; siguiendo a Iser: “el efecto sugestivo se intensificará a sí mismo con detalles que a su vez movilizarán la idea de soluciones posibles. En todo caso, surgen en esos cortes, de manera constante, determinadas expectativas que no pueden ser satisfechas por completo si la novela vale de algo” (108). Esta negación se origina por la esencia misma de la razón: el hombre ve en ella (igual que en la ciencia y en el Edén) un sistema tranquilizador que ordena y da sentido al universo. Sin embargo, hay un momento en el que el hombre descubre que la explicación no es suficiente para sustentar la realidad: un concepto no me asegura la plena existencia de la realidad; al contrario, como puente entre dos personas o como mediadora entre dos percepciones distintas, se vuelve un instrumento desconfiable:

recordar a través de las palabras es una forma de crear subjetividad: “y ya mi pena *se llama* pena, mi amor *se llama* mi amor... Cada vez iré sintiendo menos y recordando más, pero qué es el recuerdo sino el idioma de los sentimientos, un diccionario de caras y días y perfumes que vuelven como los verbos y los adjetivos en el discurso [...] la verdadera cara se borra poco a poco como en las viejas fotos y Jano es de golpe cualquiera de nosotros (2004, 21).

Morelli idea así una prosa que se descomponga a sí misma en sus elementos más simples, un lenguaje que parezca lo menos literario posible. Como en la Alquimia, corromper o pudrir no significa “acabar con”, sino extraer todo lo que no sea “puro”, todo aquello que no comunique como experiencia una realidad vital:

Mi prosa se pudre sintácticamente y avanza —con tanto trabajo— hacia la simplicidad. Creo que por eso ya no sé escribir “coherente”; un

encabritamiento verbal me deja de a pie a los pocos pasos. *Fixer des vertiges*, qué bien. Pero yo siento que debería fijar elementos. El poema está para eso, y ciertas situaciones de novela o cuento o teatro. Lo demás es tarea de relleno y me sale mal (2004, 94).

Este aparente “empobrecimiento” del lenguaje lo podemos observar en la construcción del personaje de Feuille Morte, que durante toda la novela sólo responde con el estribillo “Bisbis bisbis”; así como en los diálogos de “balbuceos” que tienen los personajes:

“Guti guti guti”, dice mi paredro. “Ostás ostás fetete”, dice Tell. El más excitado es siempre Polanco. “Pósenos toquetoque sapa”, dice Polanco. Como esto suele suceder en una mesa del Cluny, no faltan parroquianos que se sobresalten perceptiblemente. A Marrast le fastidia que la gente sea tan poco plástica, y levanta en seguida la voz. “Tete tete fafa remolino”, dice Marrast con un dedo admonitorio. “Bisbis bisbis”, dice Feuille Morte. “Guti guti”, dice mi paredro. “Ptac”, dice Calac. “Pósenos toconto”, dice Polanco. “Ptac”, insiste Calac. “Pete sofo”, dice Nicole. “Guti guti”, dice mi paredro. “Honk honk honk”, dice entusiasmado Marrast. “Bisbis bisbis”, dice Feuille Morte. “Honk honk”, insiste Marrast que tiende siempre a taparnos la voz. “Guti guti”, dice mi paredro. “Ostás fetete”, dice Tell. “Ptac”, dice Calac. “Honk honk”, dice Marrast. “Pete sofo”, dice Nicole (44).

Este juego con las palabras se ve de manera más sutil en los juegos amorosos de Marrast y Nicole:

Entonces yo a usted le estropeaba su jardín/ Mi jardín es lindo y usted no me lo estropea/ Sí, yo le mandaba muchísimos animalitos/ No me importa/ Primero le mandaba todos los topos/ Sus topos son tontos/ Tres marmotas/ Tampoco me importa/ Varios lirones/ Usted es un malo/ Y todos los puercos espines/ Mi jardín es mío y no lo toca nadie/ Su jardín es suyo, pero yo le mando los animalitos/ (53).

Otro ejemplo del lenguaje despojado de su literariedad son las conversaciones sobre golondrinas y los “insultos” entre Calac y Polanco:

—De todos los que conozco, usted es el más cronco —dice Calac.  
—Y usted el más petiforro —dice Polanco—. Me llama cronco a mí, pero se ve que nunca se ha huesnado la cara en un espejo.  
—Lo que usted busca es pelearme, don —dice Calac.  
Los dos se huesnan con una mulga tremenda. Entonces Polanco saca una tiza y dibuja un zote en el piso.  
—Usted es el más cronco —dice Calac.

—Y usted el más petiforro —dice Polanco. Calac tora el zote con la suela del zapato. Parece como si estuvieran a punto de amafarse (39-40).

Más que una creación de neologismos,<sup>23</sup> las conversaciones de Calac y Polanco responden a su carácter de “clowns”, ya estudiado por Saúl Yurkievich:

asumen una distancia irónica, se ejercitan en la distensión lúdica y en la sustracción humorística. [...] son los transmisores del humor que desinfla la hinchazón sentimental, que retrotrae a la superficie la ascensión trascendente, que reflota a la palabra entrañable. Parodia de cafishios que exageran los rasgos regionales, practican la malicia cordial, ejercen un sarcasmo fraterno [...] Caricaturizan el español rioplatense mediante un lunfardo macarrónico proclive a toda clase de manipulaciones divertidas. Con sus pases, jugarretas y patrañas verbales liberan a la lengua de gravámenes gramaticales o referenciales para devolverle festivamente su plasticidad primigenia (2004, 225).

Estos juegos podrían parecer imitaciones del surrealismo y de otras vanguardias, sin embargo, tienen un significado vital que los diferencia de estos movimientos:

No se trata de una empresa de liberación verbal [...] Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de despegarse brutalmente de ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma. [...] Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad. Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona (y Morelli no es el único en gritarlo a todos los vientos) no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no reanimarlo (2004, 99).

Los personajes de 62 no tratan solamente de jugar con el lenguaje, sino que buscan la aprehensión de la realidad mediante esa función lúdica. Cuando Cortázar dice “Sin palabra alguna yo siento, yo sé que estoy aquí. [...] A eso le llamo la realidad” (2004, 28), está enunciando el fin último del

---

<sup>23</sup> Las conversaciones de Calac y Polanco llevarán a más de uno a pensar en el lunfardo, habla de las clases populares de Buenos Aires; en un principio, el lunfardo hacía referencia a la jerga empleada por los delincuentes (lunfardo significa ‘ladrón’ precisamente), pero poco a poco sus vocablos y locuciones se volvieron parte del habla popular, al grado que se consideró el idioma del tango. Para un diccionario lunfardo: <http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/lexicon/lexicon.html>, consulta: 17 marzo 2013.

lenguaje; no ya la realidad como verbo y Logos, sino un lenguaje vital y esencial que comunique mediante la experiencia, no mediante la razón: “En guerra con la palabra, en guerra, todo lo que sea necesario aunque haya que renunciar a la inteligencia, quedarse en el mero pedido de papas fritas y los telegramas Reuter, en las cartas de mi noble hermano y los diálogos del cine. [...] Logos, *faute éclatante*” (2004, 93). En 62 también Juan vacila antes de empezar a contar, preguntándose si acaso el buñuelo de banana en que piensa Feuille Morte no reemplazaría mejor la narración y el lenguaje.

Así, Cortázar renuncia a las fabricaciones “fáciles”, las “perras negras” que deforman la realidad, y se interna en la búsqueda de un lenguaje que logre la igualdad *verba-rex*; este intento liberaría a la palabra de su falsa connotación conceptual y le otorgaría la cualidad de ser un objeto con vida, puesto que participaría de la realidad por sí misma. De conseguir la renovación de las estructuras discursivas, se alcanzaría una “edad de oro” donde la vida no se reduciría a palabras, sino que sería un pensar constante: sentir, situarse, confrontarse antes de la frase, “un *cogito* que sea como respirar París, entrar en él dejándolo entrar, neuma y no logos” (2004, 93). Por ahora, seguiremos con el análisis de las transgresiones en 62.

### 3. Ruptura espacio temporal en *62/Modelo para armar*

Una de las primeras advertencias que hace Cortázar en *62/Modelo para armar* es que “la geografía, el orden de las estaciones del subterráneo, la libertad, la psicología, las muñecas y el tiempo dejan evidentemente de ser lo que eran bajo el reino de Cynara” (3). La Cynara scolymus es nuestra alcachofa; estas plantas siguen un patrón geométrico tanto en sus hojas como en sus flores, lo que las convierte en un representativo ejemplo de un orden cerrado e inamovible.<sup>24</sup> Entonces, parece decir Cortázar, el orden que le otorgamos al universo (inamovible, tranquilizador, casi taxonómico) funciona poco en la realidad y mucho menos en la ficción: “Si seguimos ateniéndonos a las realidades kantianas, parece querer decir Morelli, no saldremos nunca del atolladero” (Cortázar, 2004, 99). Ya desde las primeras páginas de *Rayuela*, Cortázar enumeraba “la trampa fácil de la geometría con que pretende ordenarse nuestra vida de occidentales: Eje, centro, razón de ser, Omphalos, nombres de la nostalgia indoeuropea” (2004, 2). Estas categorías pueden ser tranquilizadoras, pero también puede sucedernos lo de la chica inglesa de *62*, ferviente seguidora de la guía Nagel, “con su tapita colorada y en versión inglesa”, causa de que todas sus salidas resulten siempre la misma monótona excursión (48).<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> En *Historias de cronopios y famas*, un cronopio inventa el reloj alcachofa: sujeto por el tallo a la pared, no tiene más que sacarle una hoja para saber la hora exacta, puesto que cada hoja representa la totalidad del tiempo a través de la repetición infinita de presentes.

<sup>25</sup> Dentro de la novela, sólo hay un espacio que representa un estricto orden: el de Hélène; su departamento, el territorio desconocido para todos, se le revela a Celia como un mundo verde (el piso del elevador, la esponja, la toalla), dividida en izquierda y derecha (el baño, el placard, la cama), extremadamente femenino (las sales de baño, las toallas de colores, los jabones olorosos) y perfectamente justo (los muebles a la medida, la luz presente y evasiva, la atmósfera dulce, los olores suaves y apetitosos); muy diferente a la casa de Celia (la jaula de las escolopendras, los ciempiés venenosos), que es una casa burguesa, llena de excesos (los muebles estorbosos, los olores, la atmósfera fría y tenebrosa). Hélène queda distanciada de

Cuando Pollman define el *nouveau roman* y la nueva novela, hace notar que se oponen “a aquel carácter específico de la novela según el cual una novela es la continuidad de un narrar y de un camino, la construcción encadenada de una totalidad, que sólo un concepto del mundo adecuado a dicha novela podía considerar adecuado a la realidad” (1971, 49). Cortázar también está convencido de que el mundo no puede ser un universo regido por leyes precisas, sino un universo regido por el desorden (aunque en el fondo esto también sea un orden): el código que predica Morelli es el de la simultaneidad, “de la continuidad espacio temporal que permite las insólitas asociaciones de personas, objetos y acontecimientos en el universo cortazariano, provocando que se entrevea un orden secreto que escapa a la percepción rutinaria” (Arrigucci, 2002, 53).

Gran parte de la negación del orden y la ruptura espaciotemporal están representadas en 62 mediante la “ciudad”, concepto que designa —principalmente— la ubicuidad de los personajes y de los lugares dentro de la novela:

De la Ciudad, que en adelante se mencionará sin mayúsculas puesto que no hay razón para extrañarla —en el sentido de darle un valor privilegiado por oposición a las ciudades que no eran habituales— conviene hablar desde ahora porque todos nosotros estábamos de acuerdo en que cualquier lugar o cualquier cosa podían vincularse con la ciudad (14).

Más que un lugar específico, la ciudad es un estado, un participar de todo y de todos. A continuación veremos cómo se crea el efecto de la ruptura espaciotemporal dentro de la novela.

---

todos por ese orden que la guía fatídicamente, por una perfección que es una defensa “geométrica” contra su soledad y que no se puede transgredir: “No en mi casa, verás que no se puede. A veces casi me gustaría que se pudiera pero no se puede. Las cosas aprenden a ponerse solas en su sitio, ya verás, es fatal” (82). Acaso Celia o Juan hubieran logrado romper las rutinas de Hélène, acercarla. Y ese orden roto tendría que ser dejar a Celia vivir con ella, volcar la leche en el fuego, dejar los platos sucios y la cama deshecha, soportar que un hombre dejara la ropa abandonada y que vaciara la pipa en el café.

### 3.1. Ruptura espacial

Debo aclarar que la ruptura espacial en *62/Modelo para armar* funciona sólo a nivel de la secuencia lógica (saltar de la realidad común a la ciudad, alternar la narración de los sucesos ocurridos en París-Londres-Viena, disparar un recuerdo a partir de un lugar que funciona como acceso), mas no a nivel del significado: el espacio en la novela no escapa de la motivación psicológica —como sucede con las obras del *nouveau roman*, en las que el espacio tiene una función meramente presencial (se describen lugares y objetos como en una fotografía) y no influye en los personajes o en las acciones— sino que se inserta en la lectura afectiva que se haga de él. Así, por ejemplo, para Marrast, el espacio y los objetos se vuelven monótonos y no puede despegarse de ellos debido a que se niega a renunciar a Nicole: “En esos días todo estaba estancado para Marrast, le costaba despegarse de cada cosa, de cada mesa de café o de cada cuadro de un museo” (30); de igual forma, cuando decide dejarla, las calles de regreso al hotel se convierten en calles que suben, dificultando su andar.

Sin embargo, estas motivaciones psicológicas del espacio son a *posteriori* o inconscientes: Juan entra al Polidor *sin saber* qué lo ha llevado hasta allí —la primera pregunta en la novela: “¿Por qué entré en el restaurante Polidor?” (5)—, sólo después viene el descubrimiento de que el restaurante es un acceso, cuando se forma un coágulo de recuerdos que no estaban presentes en la elección, aunque inconscientemente *fuera* esa elección: “Sí/ No/ Por qué no/ Tenés razón, por qué no/ Entra entonces, cuanto más lúgubre más merecido/ Por imbécil, claro/ Unto us a boy is born, glory hallelujah/ Parece la morgue/ Es, entra” (11).

Esta incertidumbre vale también para los viajes y vagabundeos de los personajes: “sé que en algún momento me hice llevar hasta el barrio del Canal Sain-Martin por mera nostalgia [...] Me desperté [...] en un banco, al alba” (21), “dejándome llevar por la pendiente de la noche y de las calles” (57), “y me llevarías a. —Como dirección es más bien imprecisa” (172),

“escogiendo una u otra acera sin razones determinadas” (173), bajando una estación sin nombre que resulta ser una parada de servicio (180). El viaje en subterráneo que hacen Polanco, Calac y Marrast muestra la constante del viaje incierto: ninguno verifica la dirección correcta, sino que Polanco y Calac concentran su atención en una discusión inútil sobre las golondrinas mientras Marrast reflexiona la relación Hélène-Juan-Nicole, lo que provoca que se pierdan; encontrar el camino de la estación Battersea a la línea Bakerloo, cambiar en Swiss Village hacia West End, descubrir que están lo más lejos posible de Soho, consultar un mapa, decidirse a pedir informes y tratar de no equivocarse en el siguiente cambio es menos importante que descubrir si las golondrinas son mamíferos o no; lo absurdo de la discusión revela aun más el poco valor que se le otorga al orden (63-66).

Sin embargo, por más absurda que se vuelva la situación de un espacio (el tema del absurdo será tratado en el capítulo 4), los lugares guardan una significación profunda; Calac, Polanco y *mi padre* atrapados en la isla (de 2 m<sup>2</sup>, en medio de una laguna y a 5 metros de la orilla) recrean un verdadero naufragio con tintes fantásticos: mareas, repartición de provisiones, hidras, sanguijuelas, fosas submarinas; los tártaros traducen la experiencia en una metáfora vital de su reciente exilio (del departamento por migración y de su “falansterio” por las mujeres), siendo la isla el último reducto de su dominio: “La verdad es que vamos de isla en isla pero cada día se nos vuelve más chica, hay que decir lo que es” (142).

Ahora bien, el espacio de 62 no sólo es interpretado desde la visión de los personajes, sino que exige una interpretación activa por parte del lector: el autor presenta los elementos espaciales y las motivaciones que pueden vincularse a ellos, pero es el lector el que debe “embonarlas”, convirtiéndose así en personaje y autor de la obra al mismo tiempo; dice Iser: “Los blancos indican que los diferentes segmentos y estructuras del texto deben ser conectados aun cuando el texto mismo no lo diga” (2008, 357). La lectura que se haga de la obra dependerá de la subjetividad, como cuando Juan recibe una postal con la vista de Bari y la mira desde diferentes

puntos hasta que logra abstraer un fragmento que no es una ciudad italiana sino *su* Bari, una visión única, personal, que inicia con un punto verde y termina cobrando un significado completamente ajeno a la imagen, un significado que es válido únicamente para él: “y así, ese punto verde vale de otra manera, puedo hablar de él como lo que es para mí, derogando una casa y sus habitantes. Y cuando me mido contigo, Hélène, creo que desde siempre eres el punto verde pequeñito en mi recorte de cartulina” (26).

Resulta representativo que algunos acontecimientos de la novela puedan “reducirse” a un espacio, tal como el cuadro del museo, el naufragio en la laguna, la atmósfera del hotel del Rey de Hungría, el interior de la muñeca o el amor de Juan —“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” (25)—. Arrigucci habla de estas relaciones como “montajes”: una yuxtaposición (no adición) de elementos, puesto que los elementos no existen como entidades independientes fuera del resultado: “el montaje surge así como un procedimiento básicamente metonímico que, dependiendo de la naturaleza de los elementos puestos en contacto, adquirirá mayor o menor halo metafórico” (2002, 120-121).

A diferencia del *nouveau roman*, la poética cortazariana establece la ruptura espacial no mediante la objetivación del espacio, sino que, como las vanguardias, a través de su subjetivación; los lugares se describen desde la interiorización que los personajes hacen de ellos: emociones, recuerdos, intuiciones. Escribe Proust en *A la busca del tiempo perdido*: “Lo que llamamos la realidad es cierta relación entre esas sensaciones y esos recuerdos que nos rodean simultáneamente” (2005, 769). Una calle en un 24 de diciembre a las 10:30 p.m. no es la calle de siempre si se ha aceptado la premisa de que los hombres solitarios pasan la Nochebuena en los cafés o en las esquinas; esa calle adquiere una nueva significación y se identifica inmediatamente con la soledad.

Al haber esta subjetivación del espacio, se rompe la unidad de significado: el mismo espacio tiene un valor y un mensaje diferentes para cada personaje y para cada situación. El subterráneo, por ejemplo, es un espacio cómico para Calac y Polanco, quienes hablan sobre golondrinas mientras se llaman (despectivamente) “cronco” y “petiforro”; para Hélène, al contrario, ya sea bajar las escaleras o acercarse al túnel, implica un rito dramático en el que se pasa del territorio luminoso al mundo de las tinieblas, un verdadero descenso a los ínferos:

su anverso nocturno que bruscamente se traga la mirada para sumirla en una oscuridad caliente de aire viejo. [...] un placer indefinido que también tenía algo de repugnante en esa sumersión paulatina peldaño a peldaño, asistiendo a la metamorfosis voluntaria en que la luz y el espacio de lo diurno se iban anulando hasta entregarla, Ifigenia cotidiana, a un reino de irrisorias lamparillas (70-71).

Cortázar explica en entrevista:

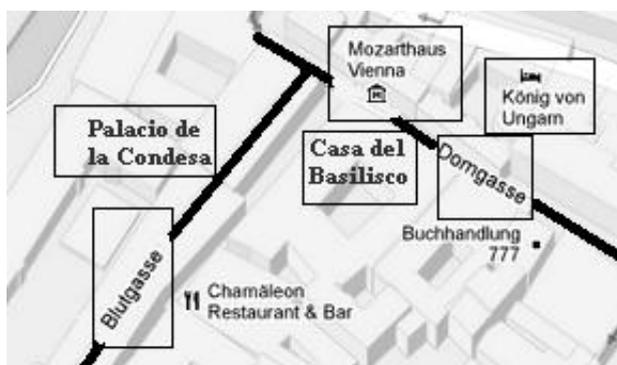
Todo lo que es pasaje me fascina: los puentes, los tranvías. En 62, *Modelo para armar*, el tranvía es un símbolo: la gente se encuentra y se pierde en los tranvías. [...] Pero el Metro [...] me fascina enormemente. La infinidad de combinaciones posibles. [...] Debe estar también el hecho de que es subterráneo y se conecta con arquetipos jungianos: son los infiernos (González, 1979, 46).

Este enfrentamiento de la luz y la oscuridad se repite a lo largo de la novela: la ciudad, el Polidor, el subterráneo, Hélène, Frau Marta, el hotel del Rey de Hungría, el bar donde bebe Marrast, las estaciones mal iluminadas, el vagón vacío, están habitados por las sombras, la noche, lo lúgubre, lo entristecido. Austin, Celia y Tell se encuentran del lado “diurno”; ellos son el lado tranquilizador y seguro (la cajita de primeros auxilios, la luz de la linterna, el puente, la esperanza de bajar juntos de un tren), como veremos en el tema de la búsqueda.

Con la subjetivación, los lugares citados en la novela pueden formar analogías, puentes entre recuerdos y sensaciones. La aparente enumeración (caótica) de lugares: restaurante Polidor, boulevard de San German, el hotel

del Viena, la plaza de los tranvías, el portón, los basiliscos, son una representación del proceso que sigue la memoria, tal como Proust escribe en *A la busca del tiempo perdido*: “precisamente la manera fortuita, inevitable, en que había vuelto a encontrar la sensación, controlaba la verdad del pasado que éste resucitaba, las imágenes que desencadenaba” (2005, 760)

Cuando Juan entra al restaurante Polidor y se sienta en la mesa del fondo, se forma una *figura* (la relación no causal de dos o más elementos): Polidor dispara el recuerdo, y los lugares se suceden sin un orden lógico: habitación, museo, personas, tranvías. Escuchar “castillo sangriento” remite a Juan a la leyenda de Elizabeth Bathory, la Condesa Sangrienta, identificada con Frau Marta y Hélène. Lo mismo sucede con Blutgasse y el hotel del Rey de Hungría —ubicado geográfica y emocionalmente cerca de la Blutgasse—, la calle en la que vivió Elizabeth Bathory y que significa ‘Callejón de la sangre’, “donde ella torturó y desangró a las muchachas que le traían sus cómplices” (62); el nombre del lugar hace referencia a la matanza de caballeros templarios en 1312, acaecida en ese sitio, pero como también la Condesa se alojó en un palacete en la misma calle, las historias se confunden y dan pie a la leyenda popular. En el mapa se puede ver la cercanía geográfica de estos lugares:



Cabe desatacar que aparte de “la ciudad” —elemento que se construye mentalmente—, los espacios de la novela son completamente

referenciales; el lector puede acudir a mapas o fotografías para identificarlos: la Blutgasse, el hotel del Rey de Hungría,<sup>26</sup> Viena, el Polidor,<sup>27</sup> el Cluny,<sup>28</sup> Arcueil,<sup>29</sup> el Boulevard Saint-Germain,<sup>30</sup> las calles de París, las estaciones del metro, la carretera de Mantua,<sup>31</sup> el Courtauld Institute of Art,<sup>32</sup> Londres... Sin embargo el sentido inmediato de insertar un lugar conocido en vez de uno ficticio no es el de producir una novela realista; estos sitios cobran significado sólo cuando los personajes y el lector llenan el hueco que existe entre la referencia física y la referencia afectiva. Por ejemplo, en el caso de la Blutgasse, la calle, con la reminiscencia supersticiosa del nombre, provoca que el lugar se vuelva aún más significativo: “ahí se entraba en un terreno de supuestas coincidencias, de fuerzas que habían terminado por imponer diagonalmente el nombre de la calleja, hacerlo coincidir con el que debió murmurar el pueblo cuando el gran terror” (54). En estas calles, Juan y Tell buscan encontrar a Frau Marta, con quien ya han establecido el paralelismo con la Condesa.

Estas “fuerzas” o “coincidencias” tienen un significado idéntico tanto para los antiguos habitantes del lugar como para los personajes Juan-Tell (influidos por la atmósfera del hotel para (re) crear —o vivir— el vampirismo de Frau Marta) o el lector; el hotel, que históricamente ya está marcado para contener el terror, ve reforzada esta condición por la forma en que Tell y Juan reconstruyen la “topografía” del lugar: apenas vislumbrado a través de la mirilla, de la puerta cerrada, de los ruidos, de las sombras, de las conversaciones, provoca en el lector la sensación de suspenso. Cabe recordar,

---

<sup>26</sup> Fundado en 1746, se ubica en Schulerstraße 10, Österreichhttp, Viena. Se puede reservar en: <http://www.kvu.at/>, consulta: 10 marzo 2013.

<sup>27</sup> Desde 1845 y hasta nuestros días, este restaurante se ubica en la rue Monsieur Le Prince 41, en el barrio latino de París. En su página electrónica puede leerse: “Julio Cortazar en fait le décor de tout un chapitre dans son roman *Maquette à monter*” (<http://www.polidor.com/>, consulta: 10 marzo 2013).

<sup>28</sup> Cluny también forma parte del barrio latino de París; está ubicado cerca de la Sorbona.

<sup>29</sup> Comuna francesa en el Valle del Marne.

<sup>30</sup> Es una de las calles más largas de París (3 km); atraviesa el barrio latino.

<sup>31</sup> En Italia, es el único lugar que no pertenece al triángulo Francia-Londres-Viena.

<sup>32</sup> Somerset House, Strand, Londres.

además, que la ciudad de Viena es relacionada por Tell con “Sigmund el vienés” (62), nada menos que Freud, el padre del psicoanálisis, lo que remarcaría la motivación psicológica en las relaciones significativas del espacio de la novela.

Los lugares que se encadenan por asociaciones significativas no son solamente elementos de una lista: hay una superposición de planos que permiten que la esquina de la rué de Vaugirard siga presente en el restaurante Polidor; Sylvaner es TransYLVANia no sólo por la asociación fonética sino también por la asociación espacial de dos lugares lúgubres. Esta superposición de planos ya había sido esbozada por Morelli, quien

avanzaba y retrocedía en una tan abierta violación del equilibrio y los principios que cabría llamar morales del espacio, que bien podía suceder (aunque de hecho no sucedía, pero nada podía asegurarse) que los acaecimientos que relatara sucedieran en cinco minutos capaces de enlazar la batalla de Actium con el Anschluss de Austria (las tres A tendrían posiblemente algo que ver en la elección o más probablemente la aceptación de esos momentos históricos), o que la persona que, apretaba el timbre de una casa de la calle Cochabamba al mil doscientos franqueara el umbral para salir a un patio de la casa de Menandro en Pompeya (2004, 141).

Cabe resaltar que muchas de las situaciones que se narran en 62 empiezan *en* un “espacio”: el cuadro (expuesto en el museo) del doctor Daniel Lysons sosteniendo un tallo de *hermodactylus tuberosis* en la mano, el anuncio (microscópico) de los neuróticos anónimos en el *New Statesman*, una postal de Juan, un viaje de Venecia a Mantua (con casas rojas al lado de la carretera y el anuncio del agua mineral); espacios que, como veíamos, sólo cobran significado si se les otorga la visión subjetiva del espectador: el tallo es un pretexto de Marrast para escapar de su vida monótona con Nicole; la carta a los neuróticos, un consuelo para sí mismo; la postal y el viaje, el punto de saturación que descubren la tristeza de Nicole y su desamor.

Así también la comunidad de Arcueil, donde Marrast levantará la estatua de Vercingétorix, tiene una connotación psicológica “estética”: uno de los escándalos del marqués de Sade ocurrió en este sitio, lo que en el

contexto de la obra refuerza la transgresión que hace Marrast a través de la estatua: está pensada para invertir el orden tradicional de los elementos pedestal-estatua, violando el espacio de lo que está arriba y de lo que está abajo; al representar una verdadera novedad plástica y visual, una visión dinámica que contraviene el canon escultórico, hay un símil con la ruptura novelística: no es sólo la literatura la que necesita renovarse, sino el arte en general (37 y 170). Así, Polanco alaba a Marrast como creador, o más bien como regenerador del impulso creativo: “armas motores imponderables, agitas aguas inconsútiles. Sos un inventor de nuevas nubes, hermano, injertas la espuma propiamente en el cemento vil, llenas el universo de cosas transparentes y metafísicas” (88).

Sin embargo esta renovación del canon (tanto literario como plástico) no puede ser entendida por todos: “pero no tiene la espada ni el escudo/ es un Picasso/ ¿dónde está la cabeza?/ parece un pulpo/ dis donc, ce type-là se fout de nos gueules/ ¿eso ahí arriba es un baúl?/ la mano derecha la tiene puesta en el culo/ no es el culo, es la Galia” (169). Cuando hablamos de la teoría de la recepción, mencionamos los posibles tipos de lector concebidos por la crítica y el autor; en algunos casos se tendía a idealizar a un receptor que poseía las competencias necesarias para decodificar la obra (el lector ideal, el informado, el pretendido, son ejemplos de ello). La novela morelliana

se acerca al vanguardismo de la novela postmoderna, un tipo de narrativa que requiere un esfuerzo tan sólo realizable por un lector dispuesto a participar y a sufrir la experiencia existencial [...]. Con esa intención Morelli traza el perfil de su lector ideal, proponiendo una nueva posibilidad, ‘la de hacer un cómplice [...]’. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y de la misma forma*’ (Juan-Navarro, 1992, 241).

Sin embargo, también existe la posibilidad de que el público no pueda apreciar el valor estético de la obra (Jauss hablaba del éxito, el rechazo, el escándalo, el asentimiento aislado, la comprensión paulatina o retardada que conforman el horizonte de expectativas, la recepción del

texto). Iser estableció que la reacción de los lectores frente al texto estaba condicionada por el grado de indeterminación: “la cantidad de indeterminación de los textos literarios crea los grados de libertad que deben ser concedidos al lector en el acto de comunicación para que el ‘mensaje’ pueda ser debidamente recibido o aplicado” (2008, 109). Este grado está dado en relación a las obras precursoras y coetáneas al texto en cuestión; así, Iser observaba un aumento en el grado de indeterminación a partir del siglo XVIII, fenómeno que provocó desconcierto en el lector, acostumbrado a una lectura orientada. Esta reacción es similar a como fueron recibidas las vanguardias en su tiempo:

—Pero tía, es el arte moderno —dijo Lila.  
—No me vengas con futurismos —dijo la señora de Cinamomo—. El arte es la belleza y se acabó (169).<sup>33</sup>

Preguntarse acerca de la belleza y su móvil conduce a Cortázar a uno de los problemas más obsesivos de su prosa: el lenguaje como un intercesor entre la realidad y el hombre. No son pocas las referencias en *62/Modelo para armar* y *Rayuela* que condenan al lenguaje por ser incapaz de regresarnos una realidad viva y vivencial. Es por ello que Cortázar busca hacer de *62* un texto mensajero y no mensaje; la novela, característicamente abierta, no depende de lo que está escrito, sino de la lectura referencial que hará el lector. Juan-Navarro alude a esta concretización en *Rayuela*: “La peculiaridad de la obra consiste en que tal unidad no nos es dada. La acumulación de fragmentos cristalizará o no en un orden que está más allá del texto. Organizar la anarquía: ésta es la tarea que se espera del lector”, puesto que “el autor nos presenta un dibujo laberíntico, unas coordenadas que se configuran como potencial efectivo aún no actualizado. La labor final en el acto de la creación depende por tanto del lector” (1992, 244 y 246).

Así, por ejemplo, los espacios de la novela no son descritos

---

<sup>33</sup> Más adelante, hay otra mención de las vanguardias: en la escena final del vagón, el sol de la tarde crea espectáculos cinéticos, estrechamente relacionados al futurismo, con componentes móviles e ilusiones ópticas en las obras (170).

meticulosamente, sino que son más importantes el significado y las intuiciones que despiertan en el lector: los adjetivos descriptivos son escasos pero precisos —el hotel del Rey de Hungría es histórico, viejo, destartado, ceniciento, turbio, apollado, mohoso, fantasmal— y sólo cobran significado como símbolos a partir de las relaciones que les otorga el lector. Entonces, esta negativa a describir detalladamente no sólo es una de las características de las vanguardias o del *nouveau roman*, que se oponen al realismo u objetivan el espacio, sino que está estrechamente vinculado al problema de la representación de la realidad a través del lenguaje:

*Haus mit dem Renaissance Portal*, explicaba la placa infaltable en esos casos, y era tan absurdo porque cualquiera podía darse cuenta aunque después de todo algo tenían que poner los ediles si la casa era un monumento histórico, el problema jamás resuelto de describir lo que se describía estruendosamente a sí mismo como casi todas las pinturas de los museos, el retrato de mujer con su cartel *Retrato de mujer*, la mesa y las manzanas con su cartel *Naturaleza muerta con manzanas*, y ahora según las últimas noticias de Polanco y de Marrast, la imagen de un médico sosteniendo un tallo de *hermodactylus tuberosis*, desde luego con su cartel correspondiente, y como muy bien había dicho alguna vez mi paredro, no había razón para que dentro de esa perspectiva los hombres no anduvieran por la calle con un cartel *hombre*, los tranvías con un cartel *tranvía*, las calles con inscripciones enormes, *calle, acera, cordón de la acera, esquina* (67).

No obstante, hay dos pasajes en la novela en los que Cortázar usa una descripción detallada: el final de la aventura con Frau Marta y la chica inglesa, y el encuentro sexual entre Austin y Celia. En el primer caso, el autor se vale de la luz de una linterna que reproduce la línea de visión del narrador: el haz de luz que forma un círculo oscilante hacia una dirección definida, la silueta de Frau Marta, la alfombra morada, la cama, las ventanas, el cobertor rosado, la pijama rosa, la almohada, el pelo rubio, el mechón colgando, la chica inglesa sentada, los ojos abiertos. Este juego de luz y sombras, además de imitar el relato policiaco, pone en duda la veracidad del cuadro y lo colocan dentro del territorio de la ciudad.

En el segundo caso, el espacio se concentra en el cuerpo de Celia: desnuda bajo las sábanas, es un territorio que Austin tiene que develar entre

las almendras saladas, la luz de la claraboya, las sombras de las palomas y de las nubes. Conforme la sábana va descendiendo, Celia se convierte en diferentes expresiones plásticas: una diosa niña saliendo del agua, una sombra azul y rosa bajo el sol de la claraboya, un trazo de Pierre Bonnard (pintor francés muy aficionado al dibujo femenino). Así va surgiendo lo desconocido: la espalda, los senos, la cintura, el lunar en la cadera, el sexo, los muslos; y después el territorio “familiar”: las pantorrillas, los tobillos, los pies. El espacio del cuerpo se convierte en una “orografía”: valles desconocidos, barrancos, helechos, árboles con lagartos y madréporas. Del otro lado de la experiencia, Celia, con los ojos cerrados, percibe el espacio a través de los sonidos (el silencio, los zapatos cayendo, el chirrido de la puerta) y las sensaciones (la cercanía, la sábana que se desliza). Lo que Austin ha hecho al descubrir las zonas “guardadas” de Celia es un ritual: al contrario de la muñeca rota, Austin toma los “pedazos” de Celia (lo familiar y lo desconocido) y la rescata del “mundo de mujeres descuartizadas” para otorgarle una unidad (161). La mirada (de amor) que descubre ese cuerpo es una mirada que crea, que posee, que pone en el mundo (no como la indiferente mirada del médico o de la madre); las desnudeces son las únicas verdades y las almohadas son los únicos puentes posibles.

El tema de la mirada está presente a lo largo de toda la obra, sobre todo cuando el espacio descubierto se relaciona con un acceso a la “otra” realidad de la novela. Estas aperturas no se dan en un plano físico, sino mental: las asociaciones vienen de *otro lado*, son producto del pensamiento, pero disparadas por los lugares en los que se desenvuelven los personajes. Por ejemplo, Cortázar juega con el espejo del Polidor y el mundo al revés: Juan se sienta de frente al espejo, lo que le otorga una visión distorsionada de la realidad (mirar al comensal frente a él a pesar de estar sentado de espaldas, y que su voz llegue desde atrás); este engaño funciona como un “hueco” espacial y temporal que permiten la coincidencia de los elementos que forman una *figura*:

la imagen y la voz se dieron desde direcciones opuestas para centrarse en su atención bruscamente despierta. Y precisamente porque la imagen estaba delante 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 (19).

También los portales, en medio de su penumbra, combinados con la lluvia y los cigarrillos, representan un pasaje:<sup>34</sup> “Juan siguió adelante, deteniéndose en los portales donde como siempre lo atraía la posibilidad de una comunicación menos obvia” (66). Otros lugares reconocidos como accesos son el British Museum, el centro de Londres, “la piedra miliar desde donde se podía ir sin inconvenientes a todas partes” (68), o la calle Impasse de l’Astrolabe, donde vive Juan, un lugar muy acorde para buscar una respuesta en las constelaciones. Arrigucci ya había notado esta característica: “Hasta el lector más desprevenido notará la abundancia de *puentes, puertas, galerías* y toda suerte de pasajes que confieren una *porosidad* característica al espacio en la ficción de Cortázar”, espacios porosos que “actúan como verdaderos motivos de evasión, pues permiten escapar al mundo circundante” (2002, 44-45).

Cortázar habla de ese *otro lado* como “regiones cimerias” (8), una referencia a la ciudad griega descrita por Homero en la *Odisea*; Cimeria es la ciudad de la noche eterna, una ciudad que jamás es iluminada por los rayos solares, igual que la ciudad de 62: “aunque no hubiera nunca sol en la ciudad” (175). Por ello, los accesos a esa otra realidad resultan siempre regiones oscuras: la puerta del Polidor, “anodina y lúgubrementemente iluminada” (11); la sala, desierta y bajo la luz cárdena, “Parece la morgue” (11). El restaurante Polidor, al igual que Cimeria, es un espacio donde la oscuridad y el subconsciente se manifiestan.

Picon (1975) ha analizado 62 desde la herencia del surrealismo (el

---

<sup>34</sup> La lluvia es un paisaje constante en la novela que se relaciona con un estado anímico preciso: “Seguramente llovía finito —dijo Polaco—. Siempre es así cuando uno” (27). Igual la calle de las aceras altas en la ciudad, que son una región de tristeza (46).

elemento irracional, los sueños, el subconsciente, la locura y la escritura automática), declarando que

a menudo se transparenta el ámbito del sueño puesto que se manifiesta no solamente en cuanto al contenido de personajes que se realizan a través de deseos cumplidos o perseguidos, sino también en cuanto a la estructura de la novela en que el tiempo y el espacio no importan en el vaivén continuo de los sucesos no cronológicos sino analógicos, como ocurre en las asociaciones del sueño (1975, 40).

En *Rayuela*, el único sueño que comparten Talita y Traveler es un espacio similar a la ciudad de 62:

Durante mucho tiempo esperó un milagro, que el sueño que Talita iba a contarle por la mañana fuese también lo que él había soñado. Lo esperó, lo incitó, lo provocó apelando a todas las analogías posibles, buscando semejanzas que bruscamente lo llevaran a un reconocimiento. Sólo una vez, sin que Talita le diera la menor importancia, soñaron sueños análogos. Talita habló de un hotel al que iban ella y su madre y al que había que entrar llevando cada cual su silla. Traveler recordó entonces su sueño: un hotel sin baños, que lo obligaba a cruzar una estación de ferrocarril con una toalla para ir a bañarse a algún lugar impreciso. Se lo dijo: “Casi soñamos el mismo sueño, estábamos en un hotel sin sillas y sin baños” (2004, 143).

Sin embargo, la ciudad no son “sueños colectivos”, aunque resulten una materia paralela; la ciudad se reconoce como un espacio sacralizado, al nivel de la vida, mientras que el sueño es apenas un juego: “a nadie se le ocurriría mezclar la ciudad con los sueños, que sería como decir la vida con el juego” (28); como Tell dice alguna vez, “debo estar muy borracha para imaginarme que en la ciudad podría suceder algo divertido” (62). Veamos más a fondo qué es la “ciudad” y cómo funciona dentro de la ruptura espacial.

### **3.2. El poema de la ciudad**

Alguna vez, Cortázar explicó la ciudad como “una especie de punto de

reunión eventual de los personajes contra todas las leyes humanas y divinas, puesto que hay personajes que se encuentran en la *ciudad* e incluso les suceden cosas en *la ciudad* mientras uno de ellos está viviendo en Londres y el otro, por ejemplo, está viviendo en Viena” (Prego, 95); esa ubicuidad ya estaba presente en los comentarios morellianos como una ubicuidad al estilo Zen en la que es posible estar en tres o cuatro partes a la vez (2004, 57).

La cuestión de la ubicuidad es un tema principal en 62, y los conceptos de ‘zona’ y ‘ciudad’ recorren la novela de principio a fin. La zona puede ser *cualquier* parte física: el Cluny, alguna esquina, el canal Saint-Martin, una cama, una mesa de café, un sleeping, un auto, un viaje. Por eso, por encima de las referencias a un espacio físico concreto, la zona representa el contacto y la confianza, un territorio común entre los amigos, un estar/ser con los otros: “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” (13).<sup>35</sup> Este territorio común es una forma de ubicuidad; allí, la realidad “se parece” a ellos y lo que se cuenta tiene una doble existencia: ocurre con igual fuerza dentro de la zona y en la vida fuera de ella.

La ciudad, en cambio, es una sola: accesos, hoteles, calles, plazas, tranvías, canales, se vuelven únicos y reconocibles para los que comparten la experiencia. Todo puede vincularse a ella (ya sea como materia, irrupción o acceso) y la apertura es posible desde cualquier lugar:

Por la ciudad habíamos andado todos, siempre sin quererlo, y de regreso hablábamos de ella, comparábamos calles y playas a la hora del *Chuny*. 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 (14).

---

<sup>35</sup> En *Rayuela*, el Cluny aparece dentro de la enumeración de los cafés que frecuenta Oliveira; ya en este texto se hablaba de la posibilidad de estar en uno y en todos, puesto que son “el territorio neutral para los apátridas del alma, el centro inmóvil de la rueda desde donde uno puede alcanzarse a sí mismo en plena carrera [...] Autotestigo y autojuez, autobiógrafo irónico” (2004, 32).

Diferente del resto de las ciudades, aunque compuesta por fragmentos de ellas, en su configuración podemos encontrar elementos y objetos plenamente referenciales: el canal que alude al Sena, el tranvía parisense, el barrio Once en Buenos Aires, la calle 24 de noviembre, el hotel vienés, el trópico, el ascensor del departamento de Hélène. Sin embargo, la ciudad no es un espacio físico como tal, sino un espacio que nace de la colectividad. Dorita Nouhaud, al analizar su función apunta:

el acceso a la Ciudad representa, para cada uno, otro tipo de viaje, una experiencia interna, lúdica, onírica y libidinal, a modo de premonitorio y misterioso cumplimiento de los sucesos que se tramam y destraman en otros lugares, precisamente en las distintas capitales que sirven de minucioso marco a las peripecias de la ficción (1996, 214).

Los personajes transitan entre sus múltiples manifestaciones a partir de los espacios comunes y hablan de las experiencias vividas dentro de su territorio, pero el concepto en sí no puede ser explicado, puesto que simplemente *es*.

La ciudad emergió de las conversaciones de la zona a través de *mi paredro* (personaje que es todos los personajes) y se alimenta del deambular de todos ellos. Este fenómeno de construcción colectiva alcanza su clímax cuando se afirma que existen elementos que nadie recuerda haber incorporado; podía decirse que había sido *mi paredro*, pero en el fondo la ciudad es un espacio que se crea a sí mismo. Esta ciudad viva también se proyecta en la vitalidad de los objetos: el libro de Butor que compra Juan no es encontrado en la vitrina del boulevard Saint-Germain, sino que tiene “un repentino salto delante de la portada blanca NRF, un venir hacia Juan” (6); de igual forma, Tell (un tanto cosificada) es la que se suma a las cosas durante los viajes de Juan, tanto como llevar un traje o un cepillo (42).

En cierto momento se explica que los personajes se han reunido en torno a la ciudad por la consciencia de que la vida no puede vivirse según un orden preestablecido:

nada podía ser más lógico que esa tácita complicidad que nos había reunido en torno de mi paredro para entender de otra manera la existencia y los sentimientos, caminar por rumbos que no eran los aconsejables en cada circunstancia, dejándonos llevar, saltando a un tranvía como lo había hecho Juan en la ciudad, o quedándonos en una cama como yo seguía haciéndolo con Nicole, sospechando sin razones ni demasiado interés que todo eso tendía o distendía a su manera lo que en el plano de la razón sensata se hubiera traducido en explicaciones, cartas, mucho teléfono y quizá tentativas de suicidio o viajes repentinos a la acción política o a las islas del Pacífico (58-59).

Las visiones de la ciudad forman revelaciones angustiantes para los personajes de 62: es un lugar que se conoce y se recorre, pero que se teme; incapaz de permanecer en la ubicuidad que le otorga la ciudad, el que la visita “despierta” con un golpe de puerta en plena cara y tiene que reintegrarse al “mundo de acá”; y puesto que acceder al centro no es sólo entrar en contacto con lo que viene de otra parte, sino también ser expulsado de sí mismo para lograr la ubicuidad, el que regresa lo hace “más pobre, más lejos de sí mismo” (8). La ubicuidad no es un estado que se pueda obtener por voluntad propia; aparece más durante la duermevela, la distracción o la evocación de otras cosas, por sorpresa: la ciudad es la que viene, siendo imposible llamarla o rechazarla. Aún así, Juan, obligado a viajar por su profesión, encuentra que los hoteles son territorios neutros que facilitan el acceso, puesto que entrar a la ciudad es despojarse de la identidad, de la libertad individual, y dejarse llevar por esa *otra cosa* que otorga a nuestras vidas un nuevo orden.

Participar de la ciudad no es solamente tener una visión sino *sentir*; “un estado, un interregno efímero” (57). Así por ejemplo el reconocimiento del espacio a través del silencio —que “parecía comunicar los movimientos por otros sentidos, por un cambio de elasticidad o de volumen” (91)—, los olores —el sótano de la Blutgasse, donde la Condesa torturaba a sus víctimas, con su olor a sangre (heliotropo y marismas)—, la luz —que oscila al compás de la respiración de Frau Marta— o la oscuridad —que permite *palpar* el tamaño de la habitación—.

El restaurante también es un acceso: “De alguna manera el acceso a lo que acababa de sucederle era un poco la puerta del restaurante Polidor, el haber decidido, de golpe y sabiendo que era estúpido, empujar esa puerta y cenar en esa triste sala” (5). Juan, sentado en la mesa del fondo, de frente al espejo, queda de espaldas al mundo, pero en cambio propicia la apertura entre el restaurante y *lo otro*. La misma sensación lo domina cuando entra al edificio de Héléne y es como si ingresara a la ciudad: “era casi simple comprender por qué había sentido que alguien más que Héléne lo estaba esperando en el departamento, por qué había vacilado en la puerta como a veces, en la ciudad, se vacilaba antes de entrar en alguna parte” (161). Así, tiene la impresión de que el ascensor se inmoviliza y se desplaza lateralmente, tal como sucede en la ciudad: “ya Héléne sabrá como siempre que el ascensor ha empezado a deslizarse horizontalmente por uno de los muchos codos de ese zig-zag que no sorprende a nadie en la ciudad” (98), o como se relata en el poema:

y a veces es un ascensor, hay casi siempre un ascensor  
donde el miedo ya empieza a coagularse, pero otras veces estará vacío  
cuando es peor están vacíos y yo debo viajar interminablemente  
hasta que cesa de subir y se desliza horizontal, en mi ciudad  
los ascensores como cajas de vidrio que avanzan en zig-zag (22)

El espacio de Héléne, hasta entonces prohibido para Juan, se revela con el living iluminado, la mesa baja, los vasos, la botella y el cenicero, a pesar de lo cual, Juan sigue estando fuera de ese territorio; incluso después de haber dormido juntos, la distancia no se acorta, sino que se vuelve más profunda.

De todos ellos, Héléne es la que transita a la ciudad más claramente; dice *mi padre*: “Nosotros vamos a la ciudad pero tú solamente vienes, tú no haces más que venir de la ciudad” (72). Así, cuando Héléne lleva consigo a Celia, transita del espacio de la ciudad a los del departamento y de la clínica (en el mundo real) sin romper la secuencia de cada situación. Si resumimos las situaciones, anotando en cursivas las de la ciudad y subrayando las de la

clínica, podemos observar esta transición: recuerdo del anuncio de queso / *ascensor de la ciudad y trayecto hasta un piso del hotel* / coñac en la mesa y muñeca / muchacho muerto / *escalera de caracol de la ciudad* / las tazas de café y el dormitorio en penumbra / *las calles y los trenes de la ciudad* / clínica / la recámara / la clínica / *calle de la ciudad* / Celia. Estas transiciones se dan ininterrumpidamente:

llevaba un largo rato sintiendo que Celia lloraba en silencio, dándome también la espalda, cuando la callejuela viró bruscamente y el codo en el que se apelmazaban viejas casas de piedra me dejó bruscamente frente a la explanada de los tranvías. Creo que hice un esfuerzo por volver a Celia, por interesarme, calmar su llanto que no era más que fatiga y tontería de chiquilla, pero a la vez debía cuidarme porque los tranvías avanzaban desde diferentes sectores de la inmensa plaza y los rieles se cruzaban inesperadamente en la desnuda explanada de pavimento rojizo (117).

Juan observa también cómo Hélène se abandona a “un lento delirio que la llevaba y la traía de una sala de la clínica a ese monólogo frente a mí” (168), como los tranvías que forman un laberinto con sus rieles, que “avanzaban desde diferentes sectores de la inmensa plaza y los rieles se cruzaban inesperadamente en la desnuda explanada de pavimento rojizo, [...] que desfilaban como en un juego de parque de diversiones, cruzándose sin detenerse” (117).

Uno de los temas que más se repiten en 62 es la búsqueda, la necesidad de encontrarse en la ciudad, en la zona o fuera de ella; incapaz de concretar su relación con Hélène, Juan traslada este dolor al plano de la ciudad y viceversa, puesto que siempre se está jugando con los planos superpuestos:

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 buscé Marrast en el norte de Inglaterra (27).

Los viajes se convierten en una metáfora del destino, de los encuentros y desencuentros imprevistos, de la ruta de todos los tranvías, del enfrentamiento: “El verdadero diálogo de Edipo y la esfinge debió ocurrir en un tranvía” (134).<sup>36</sup> Al final de la novela, Héléne pasa del vagón del tren a una estación que la conduce a la ciudad: la entrada al hotel, la puerta de la habitación donde debe entregar el paquete y donde finalmente será asesinada por Austin. En cambio, para Juan no ha cambiado nada: la calle de las galerías, el hotel, los pasillos, el ascensor, la habitación... hasta que encuentra a Héléne con los ojos abiertos, la sangre, la muñeca, la puerta abierta y a Nicole en el canal con Frau Marta, justo en el límite de la ciudad, con sus pontones que se dirigen a lo recóndito, un lugar que pocos conocen y que nadie ha recorrido hasta el final.

La ciudad, a pesar de contenerlos a todos, es un territorio de desencuentros: se reconoce a las personas a lo lejos (Tell mira a Nicole buscar un collar en los mercados), se equivocan paradas (Juan y Héléne en el tranvía), se camina paralelamente al lado de alguien pero sin acompañarlo (Mar y Juan), se sube a trenes que nunca llevan al destino deseado o se juega a las esquinitas (Nicole con Juan). Estos desencuentros se dan paralelamente fuera de la ciudad: la búsqueda de Héléne que hace Juan en el tranvía (con el amontonamiento de pasajeros que obstruyen el paso, la desesperación de llegar hasta ella, el verla bajar en una esquina siempre diferente a la suya), la carta de Héléne que enviada a Tell no puede significar sino la imposibilidad del encuentro, el viaje de Juan a París para explicarle a Héléne el paquete de Tell, la entrega deshumanizada de Héléne, la negativa en el tren al final de la novela. Ante la imposibilidad del amor (Juan- Héléne, Nicole-Juan, Marrast-Nicole), los personajes son como los insectos en la estación que chocan contra un farol al tiempo que componen poliedros inescrutables... De esto

---

<sup>36</sup> Ese espacio mitológico también se manifiesta en el living de Héléne, cuando ella se transfigura en Diana y Juan tiene que ser Acteón, cazador destrozado por los perros como castigo por mirar a Diana bañándose; o en el paisaje suburbano, con su vaca y su ternero, que Austin y Nicole ven como una arcadía.

tratará nuestro siguiente capítulo.

En entrevista, Cortázar declara: “Repase el poema que figura en la página 32 del libro, es la síntesis de mis sueños de la ciudad, de su recurrencia abominable, de ese andar hacia una cita jamás cumplida, de esas torpezas incontables en un hotel de habitaciones vacías” (González, 1979, 94). El poema de la ciudad, que aparentemente emerge sólo como una digresión, es en realidad uno de los ejes constitutivos de la novela: articula el mundo alterno de la ciudad, regula los hechos que ocurren en ella y establece claves de lectura para la historia en prosa; podemos dividir el poema en los siguientes motivos:

a) La topografía de la ciudad

[5] en mi ciudad hay duchas,  
[6] hay un canal que corta por el medio mi ciudad  
[7] y navíos enormes sin mástiles pasan en un silencio intolerable  
[16] sé que primero habrá el mercado con portales y con tiendas de frutas,  
[17] los rieles relucientes de un tranvía que se pierde hacia un rumbo  
[18] un barrio como el Once en Buenos Aires, un olor a colegio,  
[19] paredones tranquilos y un blanco cenotafio, la calle Veinticuatro de  
Noviembre  
[25] la calle que serpea  
[28] mi ciudad es hoteles infinitos y siempre el mismo hotel,  
[29] verandas tropicales de cañas y persianas y vagos mosquiteros  
[30] habitaciones que se siguen con sus empapelados claros, sus sillones de  
mimbre  
[31] y los ventiladores en un cielo rosa, con puertas que no dan a nada,  
[32] que dan a otras habitaciones donde hay ventiladores y más puertas,  
[34] y a veces es un ascensor, en mi ciudad hay tantos ascensores,  
[38] los ascensores como cajas de vidrio que avanzan en zig-zag  
[39] cruzan puentes cubiertos entre dos edificios y abajo se abre la ciudad  
[41] la mansión infinita a la que llevan  
[47] mi ciudad es retretes incontables, sucios, con portezuelas de mirillas  
[51] los retretes donde también están las duchas,  
[55] andaré por la calle de las altas aceras, una calle que existe en mi ciudad  
[56] y que sale hacia el campo, me aleja del canal y los tranvías

b) El territorio nocturno/oscuero y el descenso

[1] Entro de noche a mi ciudad, yo bajo a mi ciudad  
[24] lo podrido es la llave secreta en mi ciudad,

c) La incertidumbre

[8] hacia un destino que conozco pero que olvido al regresar,  
[12] Entro sin saber cómo en mi ciudad, a veces otras noches  
[14] mi ciudad la conozco por una expectativa agazapada,  
[15] algo que no es el miedo todavía pero tiene su forma  
[21] el relente de un presagio  
[86] sin que se sepa quién, la cita era con alguien que no se sabe

d) La cita y la búsqueda

[2] donde me esperan o me duelen, donde tengo que huir  
[3] de alguna abominable cita, de lo que ya no tiene nombre,  
[5] con una ducha que no encuentro  
[25] que me lleva al encuentro con eso que no sé,  
[33] eslabones secretos de la cita, y hay que entrar y seguir por el hotel desierto  
[43] y hay que salir del ascensor y buscar una ducha o un retrete  
[44] porque sí, sinrazones, porque la cita es una ducha o un retrete y no es la cita,  
[45] buscar la dicha en calzoncillos, con un jabón y un peine  
[46] pero siempre sin toalla, hay que encontrar la toalla y el retrete,  
[52] donde debo bañarme pero no hay toallas y no hay  
[53] donde posar el peine y el jabón, donde dejar la ropa,  
[54] estoy vestido en mi ciudad y después de la ducha iré a la cita,  
[70] pero siempre perdida en mi ciudad, y eso era el Perro era la cita,  
[71] inapelablemente era la cita, separados por siempre en mi ciudad  
[86] la cita era con alguien que no se sabe y se ha perdido las maletas

e) La imposibilidad del encuentro

[61] contigo estaré, amor mío, porque contigo yo he bajado alguna vez a mi ciudad  
[62] y en un tranvía espeso de ajenos pasajeros sin figura he comprendido  
[65] pero nos separan tantos cuerpos, y cuando te obligaban a bajar entre un confuso movimiento  
[66] no he podido seguirte,  
[69] y saber que gritabas y gritabas perdida en mi ciudad, tan cerca e inhallable,  
[70] pero siempre perdida en mi ciudad, y eso era el Perro era la cita,  
[76] y un suspendido deslizarse hacia ese rumbo que no alcanzaremos  
[77] todo es andén y equivocados trenes,  
[78] las pérdidas maletas, las innúmeras vías  
[87] y tú, de tiempo en tiempo, estás también en la estación pero tu tren  
[88] es otro tren, tu Perro es otro Perro, no nos encontraremos, amor mío,  
[89] te perderé otra vez en el tranvía o en el tren,

f) Los elementos de la trama que no son revelados en la prosa

[4] una cita con dedos, con pedazos de carne en un armario,

[73] se acercaría sin hablar para apoyarte un dedo pálido en la boca.

Sin embargo, a pesar de las coincidencias que puedan darse entre la ciudad y el espacio físico de la novela, el autor, los personajes y el lector no pueden establecer, al menos no partiendo desde el orden de *este* lado, que una de las realidades sea superior: Hélène puede estar viva aquí pero también puede morir en la ciudad. Estas ambigüedades (Hélène asesinada por Austin, Nicole bajo el dominio de Frau Marta) conviven sin contradecirse gracias a la superposición de planos por la inmersión en la ciudad, uno de los puntos clave para entender la apertura espacial en la novela. Por ello, cuando leemos el poema de la ciudad, entendemos que “Quizá haya un lugar en el hombre desde donde pueda percibirse la realidad entera” (2004, 86).

### 3.3. Ruptura temporal

Como veíamos en el primer capítulo, el tiempo para el *nouveau roman* y las vanguardias no dependía del orden lógico —externo y cronológico— de los acontecimientos, sino del relato mismo: “en el relato moderno, diríase que el tiempo se halla cortado de su temporalidad” (Robbe-Grillet, 1973, 173). Por ejemplo, en *El mirón*, de Robbe-Grillet, el desorden cronológico se da mediante las secuencias inconexas o ilógicas, la falta estructural de nudo-desenlace, así como las estructuras cíclicas y recurrentes; el autor también trata de “reflejar el fluir incontrolado del pensamiento respetando toda su complejidad” (Martínez, 1987, 43). Estos experimentos formales aparecen en la obra de Cortázar: “la intención de escribir una especie de novela prescindiendo de las articulaciones lógicas del discurso” (2004, 95); por ejemplo, el uso de blancos y sangrías para desarticular la acción,<sup>37</sup> así como

---

<sup>37</sup> Téllez divide la primera parte de la novela en 16 secuencias (separadas cada una por un blanco) y concluye que “Entre las secuencias ‘normales’ y las que tienen diferente sangría hay otro rasgo significativo. Las secuencias en las que el

el uso del monólogo interior para la construcción subjetiva de la trama a partir de los recuerdos y las asociaciones libres.

De igual forma, las innovaciones de Proust y Joyce recaen precisamente en la factibilidad de convertir al lector en un *voyeur* del estado interior de los personajes a través del monólogo interno, el flujo de la conciencia y la evocación de los recuerdos. Lida Aronne Amestoy, hablando del *Ulysses*, explica que la psique permite

aprehender el presente (los fenómenos de la percepción, del pensamiento, la asociación, el recuerdo, en su proceso mismo) pues en ese momento de la mente —el aquí-ahora— contiene todos los tiempos y lugares de la vida del personaje, y permite al escritor recrear cincuenta años de vida en sólo dieciocho horas de un día ordinario sin afectar el enfoque realista. En una hora del tiempo psíquico puede caber un día o cincuenta años del tiempo cronológico (1972, 26).

Ahora bien, las acciones narradas no necesariamente tienen que respetar la linealidad del tiempo cronológico, sino que la sucesión específica de cada una dentro del texto nos proporciona el “tiempo del discurso”; esta secuencia textual, no temporal, es lo que nos da la pauta para hablar de una organización interna del relato y de un desfase entre el acontecer cronológico y el textual (la analepsis y la prolepsis). Esto es lo que Luz Aurora Pimentel ha denominado “tiempo diegético”:

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 (1998, 10-11).

A partir de esta definición, Pimentel aclara que la *diégesis* debe ser

---

narrador(es) vuelve(n) una y otra vez sobre la experiencia inasible, están en pasado” (2008, 29-30).

entendida como “el universo espaciotemporal” del relato, es decir el “contenido narrativo” y no la representación —como “mimesis” en tanto “copia fiel y total”— que se hace de la vida humana; no se trata de abarcar un objeto en su totalidad, dado que sería imposible agotar el tiempo real, sino de lograr una acción completa dentro del texto en cuestión a partir de una estructuración coherente de los hechos. Como habíamos aclarado anteriormente, una obra literaria se considera ficción porque no necesita reproducir la totalidad de una realidad, sino sólo representarla; así, los hechos en la ficción no tienen una duración según el tiempo real, sino que son valorados por el lector en tanto el espacio físico que ocupen dentro del discurso (una línea, una página, 30 páginas).

El discurso de la narración imita el tiempo real (infinito) en cuanto a parámetros y referencias —leemos los acontecimientos en términos de años, días, horas—, pero necesariamente tiene que representar una fracción limitada (finita): el autor selecciona aquellos elementos de la experiencia humana que le son propicios para la construcción de la trama. Cuando hablamos anteriormente sobre la teoría de la recepción, resultaba claro que en todo texto hay vacíos de información: algunos que el lector debe llenar para completar el significado (quién fue E. Bathory); otros que resultan superfluos para la concretización de la obra (por ejemplo, al leer 62, no es indispensable saber qué hacía la madre de Austin mientras éste tomaba clases de francés, o cómo fue el proceso de tallar la piedra de hule).

Acostumbrados a la novela tradicional, en la que la narración avanza hacia un fin (el desenlace), en 62 no hay una disposición lógica de los hechos entendida como “causalidad”; como lo veremos en el siguiente apartado, las acciones se suceden sin un antecedente o una sucesión *necesaria* —el lector puede tomarse la molestia de buscar una causa-efecto, pero, para fines de la novela, resulta lo mismo si existe o no tal encadenamiento—. <sup>38</sup> Al respecto,

---

<sup>38</sup> En el estudio que hace Rodolfo Palma sobre *Libro de Manuel*, anota que los hechos “rompen una secuencia del antes y el después, muy desagradable para aquellos que no les gusta armar una novela y que necesitan una secuencia lógica como guía de

Pollman, en su estudio sobre la nueva novela iberoamericana, afirma que esta narrativa “se opone al carácter específico de la novela según el cual una novela es la continuidad de un narrar y de un camino, la construcción encadenada de una totalidad” (1971, 49).

Podemos adelantar que *62/Modelo para armar* no es una novela que se articule por la sucesión temporal (cronológica o no) ni por la sucesión lógica: las acciones están reguladas por el azar, las coincidencias e incluso el absurdo, lo que paradójicamente le da cohesión a la obra. La técnica empleada por el autor se califica de “novedosa” puesto que rompe con el método tradicional de fijar cada acción en relación a un antes y un después. Ya Andrés Téllez Parra hizo un análisis más extenso sobre la temporalidad en *62*; su tesis se encamina a demostrar 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 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 (2008, 6).<sup>39</sup>

San Agustín ya había observado que los conceptos de ‘pasado’ y ‘futuro’ sólo son posibles desde el presente (de ahí el concepto de “triple presente”), puesto que “el presente del pasado es la memoria, el presente del presente es la visión, y el presente del futuro es la expectación” (2007, 271). Entendidas de esta forma, tanto la memoria como la espera están contenidas en el “espíritu” como imágenes, con lo que el tiempo sería subjetivo: estaría dado por el sujeto que lo experimenta.<sup>40</sup> El manejo que hace Cortázar del tiempo recuerda la concepción de San Agustín: un tiempo subjetivo que

---

lectura” (1980, 24-25). Esta frase vale para *62*.

<sup>39</sup> Para este apartado, he retomado algunas ideas esbozadas en la tesis de Téllez, aunque difiero de él en la concepción de un tiempo cíclico y la idea del eterno retorno; tampoco creo que el tiempo sea el tema más esencial en la obra, sino la trasgresión que se hace en el sentido de la causalidad.

<sup>40</sup> San Agustín lo explica mediante la *distentio animi* (distención del espíritu) y la *praesens intentio* (la intención presente), con lo cual el espíritu concibe el paso del tiempo como el tránsito entre dos estados.

depende de cómo percibe el sujeto los acontecimientos. La ruptura temporal se realiza en términos del sentido individual, del tiempo psíquico (desarrollado en la mente de un personaje), lo que abre “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” (Téllez, 2008, 26).

De esta narración subjetiva se desprende una segunda consecuencia: ninguno de los narradores conoce la totalidad de la historia; incluso el narrador omnisciente —y *mi paredro*, el personaje de 62 que es uno y todos los personajes a la vez— está limitado a la visión fragmentada de cada personaje, lo que equivale a contar la misma situación desde dos o más puntos de vista completamente diferentes, provocando que existan varias versiones de un solo hecho. Para explicar el fenómeno, Cortázar emplea la metáfora del “hombre ameba”: “Imagino al hombre como una ameba que tira pseudópodos para alcanzar y envolver su alimento. [...] Por un lado alcanza lejos, por otro no ve una lámpara a dos pasos. [...] uno es favorito de esto o de aquello” (2004, 84). Debido a que cada personaje tiene límites de percepción, la narración resulta necesariamente subjetiva y fragmentada:

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 (Téllez, 2008, 28).

El lector de 62, al igual que el narrador y el autor, puede intentar ordenar cronológicamente los acontecimientos pero, como veremos a continuación, la ruptura temporal de la novela radica no sólo en la disposición textual de los hechos, sino en la diégesis: una vez que el lector ha procedido al armado de las historias fragmentadas, llega a la conclusión de que el tiempo “cronológico” no está organizado de acuerdo con el tiempo real. Éste es un esquema (a grandes rasgos) de los fragmentos que componen

la novela según el tiempo del discurso:

	<b>Lugar</b>	<b>Secuencia</b>
1		Advertencia del autor
2	Polidor	Pedido del comensal
3	Polidor	Disertación de Juan sobre la causalidad
4	Boulevard Saint-Germain	Compra del libro de Butor
5	Polidor	Disertación de Juan sobre la causalidad
6	Viena	Recuerdo de lo sucedido en Viena
7	Cluny	Reunión futura de los amigos para narrar lo sucedido
8	Polidor	Disertación de Juan sobre la causalidad
9	Viena	La condesa
10	Polidor	El espejo
11	Cluny	Reunión futura de los amigos para narrar lo sucedido
12	Disertación de Juan	La zona y la ciudad
13	Disertación de Juan	Primer coágulo
14	Calles de París	Itinerario de Juan para llegar al Polidor: libro, caminata, condesa, calle de la condesa en Viena, Polidor
15	Disertación de Juan	Cómo contar
16	Polidor	Pedido del comensal
17	Disertación de Juan	La ciudad
18	Polidor	Asociaciones de la condesa, el basilisco, Hélène
19	Disertación de Juan	La ciudad
20	Polidor	Nochebuena
21	Calles de París	Caminata después del Polidor
22	Viena	El pontón
23		Poema de la ciudad (segundo coágulo)
24	Viena/París/Londres	Monólogo dirigido a Hélène sobre los hechos. El juego de cartas (tercer coágulo)
25	Cluny	Nochebuena. Reunión con los amigos. Inicio de la narración. Sueño colectivo
26	Londres	A partir del cuadro del museo y del anuncio del periódico, Marrast escribe una carta a los Neuróticos Anónimos. Se habla de la piedra de hule. Días después, se ven los primeros resultados de la carta en la asistencia al cuadro, y Marrast habla con Mr. Whitlow para conseguir la piedra de hule
27	Calles de París	Caminata de Juan después del Polidor
28	Londres	Diálogo entre Marrast y Nicole. Se menciona a Austin y la discusión sobre golondrinas en el subterráneo. Se menciona una postal de Tell

		desde Viena. Nicole pinta gnomos
29	Carretera de Mantua	Tristeza de Nicole
30	Londres	Falsa discusión de Calac y Polanco sobre las golondrinas: es un enfrentamiento de cronco-petiforro
31	Viena	Trabajo de Juan como traductor y su vida en los hoteles. Ya ha pasado el encuentro con Frau Marta y la chica inglesa. Tell accede a la ciudad por primera vez
32	Cluny	Diálogo con onomatopeyas/balbuceos
33	Viena	Descripción de la ciudad por Tell. Inicia la aventura con Frau Marta y la chica inglesa
34	Londres	Nicole termina de pintar gnomos. Mar termina de contar el episodio de las golondrinas. Hacen el amor
35		Retrato de Hélène
36	Viena	Juan y Tell se mudan al hotel Rey de Hungría para seguir a Frau Marta y a la chica inglesa. Se habla de la futura llegada de la muñeca
37	Londres	Marrast acude a un bar. Reflexiona sobre la escena en Mantua
38	Viena	Tell tiene la idea de enviar la muñeca a Hélène. Se imagina seduciendo a Austin
39	Londres	Discusión de las golondrinas en el subterráneo. Calac, Polanco y Marrast confunden las estaciones cuando van hacia la clase de francés para Austin
40	Viena	Al detenerse en un portal con basiliscos, Juan recuerda al fabricante de muñecas Ochs
41	Tren de Callais	Juan le cuenta la historia de las muñecas de Ochs a Tell
42	París	Hélène viaja en subterráneo tras la muerte del muchacho en la clínica
43	Londres	Marrast se acerca a Austin en la sala de la pintura
44	Londres	Separación de Marrast y Nicole. Se anuncia la llegada de la piedra de hule.
45	Mantua	Tristeza de Nicole
46	Tren de Callais	Tras contar la historia de las muñecas de Ochs, una pasajera sube con una muñeca
47	Viena	Juan imagina la llegada de la muñeca de Ochs que le ha enviado a Tell
48	París	Hélène va del subterráneo al Cluny. Encuentra a Celia. Se dice que Tell está en Viena. Hélène permite que Celia se quede en su departamento. Salen del Cluny
49	Londres	Conversación entre Polanco y Austin sobre la chica francesa. Austin habla en francés
50	Londres	Se anuncia la llegada de la piedra. Marrast

		encarga a Calac la guardia del museo
51	Viena	Se empieza la vigilancia sobre Frau Marta
52	Londres	Llegada de <i>mi paredro</i> . Se resume la ruptura de Marrast y Nicole, así como la llegada de Tell para cuidar a Nicole. Se presenta el experimento de Polanco con el motor.
53	París	Hélène y Celia llegan al departamento. Se habla sobre la muñeca que le envió Tell a Hélène
54	Londres	Mientras Calac y Nicole hacen guardia en el museo. Se cuenta una discusión con Austin la noche anterior. Se menciona la estancia de Juan en Viena y la negativa de Nicole de abandonar a Marrast. Se da el desenlace de la intriga del cuadro cuando es retirado de la sala.
55	Londres	Narración del desenlace en el museo a Marrast. Desaliento de Marrast ante la imposibilidad de arreglar su relación con Nicole
56	París	Hélène y Celia en el departamento
57	Viena	Se sigue a Frau Marta
58	París	Hélène y Celia en el departamento. Imágenes del chico muerto. Celia acuesta a la muñeca y se queda dormida
59	Londres	Nicole duerme con Austin después de asistir a un club de jazz con Marrast, Polanco y Calac
60	Viena	Tell juega con la muñeca. Juan sigue a Frau Marta en el hotel. Empieza la escena del vampirismo
61	París	Hélène comienza a acercarse a Celia
62	Viena	La escena de vampirismo se interrumpe y la chica inglesa escapa de Frau Marta
63	París	Hélène viola/seduca a Celia
64	Viena	Se inicia la persecución de Frau Marta en la ciudad
65	París	A la mañana siguiente de la violación, Celia rompe la muñeca y se va del departamento horrorizada por el contenido
66	Viena	Juan deja de perseguir a Frau Marta, entra a la ciudad y encuentra a Hélène; la pierde entre la gente. Regresa al hotel donde está Tell. Tell decide enviar la muñeca
67	París	Hélène ve el contenido de la muñeca. Recibe una llamada de la clínica
68	Viena	Tell recibe una carta de Marrast
69	París	Naufragio de Calac, Polanco y <i>mi paredro</i> en la isla del vivero. Se resumen los acontecimientos: expulsión de Calac y Polanco de Londres por migración, Tell ayuda a Nicole a hacer las maletas e irse de Londres, Celia y Austin se unen al exilio

		de Calac y Polanco
70	Viena	La carta que envía Hélène a Tell sobre la muñeca hacen viajar a Juan a París
71	París	Juan recoge a Hélène en el trabajo. Abordan un taxi para ir al departamento de Hélène
72	París	Austin y Celia hacen el amor
73	París	Juan llega al departamento de Hélène; duda al entrar
74	París	Celia le cuenta la violación a Austin
75	París	Hélène le muestra la muñeca a Juan. Llanto de Hélène
76	Arcueil, Francia	Inauguración de la estatua
77	Tren de Arcueil a París	Los personajes van descendiendo del tren: Celia y Austin para ver las vacas; Nicole para estar sola; Calac, Polanco y Tell expulsados por defender al caracol Osvaldo. Permanecen en el tren Juan y Hélène, quienes hablan de lo acontecido la noche anterior
78	París	Juan y Hélène hacen el amor
79	Fuera del tren/ Ciudad	Nicole desciende del tren y camina hacia los pontones
80	París	Hélène se confiesa en la cama con Juan, quien descubre la imposibilidad del encuentro y se va a seguirla buscando
81	Tren de Arcueil a París	Hélène se muestra inflexible ante Juan
82	Fuera del tren/ Ciudad	Hélène desciende del tren y se interna en la ciudad, donde es asesinada por Austin
83	Fuera del tren/ Ciudad	Juan encuentra el cuerpo de Hélène
84	Estación	Rescate de Feuille Morte por Calac, Polanco, Marrast y Tell

A partir del cuadro anterior, podemos observar que existen discordancias entre el tiempo representado y el tiempo del discurso. Así, por ejemplo, la secuencia de París en la que Hélène viola a Celia es cronológicamente posterior a la secuencia en Viena del ataque de Frau Marta a la chica inglesa (lo sabemos por el envío de la muñeca), pero ordenarlas según dicha relación causal y temporal, destruiría la sensación de paralelismo en los rituales lésbico-vampíricos de ambas.<sup>41</sup> Las piezas de 62

---

<sup>41</sup> Esta duplicidad de ciertos actos “rituales” es analizada en la tesis de Téllez como un

(partes aparentemente autónomas que estorban la continuidad de la acción) no fueron planeadas para ordenarse cronológicamente, sino que el sentido de “armar” la novela está pensado para propiciar el tránsito del lector por todas las posibles asociaciones que se forman tanto en la mente del autor y de los personajes como en la de él.

Al igual que en la nueva novela, donde se da “la concordancia acausal de acontecimientos que están separados espacialmente, pero que son temporalmente paralelos” (Pollman, 1971, 271), Cortázar anhela una simultaneidad —el *Aleph* borgiano— no pocas veces expresada en sus obras, según la cual la vida no pueda verse reducida a un continuo (terminología física que indica que entre dos puntos hay una infinidad de puntos; algo así como puntos que se suceden constantemente), sino que está formada por “la discontinuidad vertiginosa de la existencia” (2004, 203); dice en *Libro de Manuel*:

al que te dije le gustaría disponer de la simultaneidad, mostrar cómo Patricio y Susana bañan a su hijo en el mismo momento en que Gómez el panameño completa con visible satisfacción una serie correlativa de estampillas de Bélgica, y un tal Oscar en Buenos Aires telefona a su amiga Gladis para enterarla de un asunto grave. En cuanto a Marcos y Lonstein, acaban de aflorar a la superficie en el decimoquinto distrito de París, y encienden los cigarrillos con el mismo fósforo, Susana ha envuelto a su hijo en una toalla azul, Patricio ceba un mate (19).

Una manera de obtener esta simultaneidad es la multiplicidad de narradores y tiempos discursivos, lo que le permite abarcar un universo

---

posible acercamiento al tiempo mítico y al eterno retorno:

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 [...] (2008, 72)

espaciotemporal mayor (las secuencias de Londres, París y Viena, por ejemplo). En teoría, al adoptar un punto de vista para narrar, necesariamente tendríamos que situarnos en un tiempo específico (reflejado en el tiempo gramatical empleado); sin embargo, la estructura temporal de 62 está estrechamente relacionada con la diversidad de voces narrativas: “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” (Téllez, 2008, 19).

Desde las primeras páginas de la novela, Cortázar juega con el tiempo y la percepción que hará el lector de él: la primera parte de la obra — que idealmente debería corresponder a un pasado consumado y por lo tanto conocido— adolece de una falsa concordancia entre los tiempos gramatical y cronológico al narrar los hechos. El desconcierto se origina debido a que las primeras páginas deben ser identificadas con un *recuerdo*; cuando Juan empieza a narrar, la cadena de asociaciones en el Polidor (el castillo sangriento, el Sylvaner-Transilvania, la condesa sangrienta) se sostienen en la memoria del personaje: “Pensar en el basilisco era pensar simultáneamente en Hélène y en la condesa, pero la condesa era también pensar en Frau Marta [que formó parte de los sucesos acaecidos en Viena, desconocidos para el lector, pero cronológicamente anteriores al restaurante]” (8).

Ésta es una de las características que más ha llamado la atención de la crítica en torno a 62: la estructura de “coágulo” de las primeras páginas. En una primera lectura, esto pasa inadvertido: el monólogo de Juan y el poema de la ciudad contienen la totalidad de la novela como una especie de germen, ya como posibilidad, intuición o hipótesis; cuando los acontecimientos así narrados se desarrollan posteriormente en las ciudades de París, Viena y Londres, el lector tiene la sensación de un *déjà vu*. Sobre el inicio de 62, Andrés Téllez anota:

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” (2008, 22).<sup>42</sup>

Si analizamos el monólogo de Juan después de leer el resto de la novela, descubriremos que resume las secuencias posteriores (en corchetes mis anotaciones):

hay como un presente ansioso aunque ninguno de ellos esté ahora cerca del que los recuerda en el restaurante Polidor, hay salivas de asco [de Hélène por Juan], inauguraciones [de la estatua de Marrast en Arcueil], floricultores [el naufragio en el vivero], hay Hélène siempre, Marrast y Polanco, la zona es una ansiedad insinuándose viscosamente, proyectándose, hay números de teléfono que alguien disará más tarde antes de dormirse, vagas habitaciones donde se hablará de esto [los hoteles, el departamento de Hélène, el departamento de Calac], hay Nicole luchando por cerrar una valija [después de terminar su relación con Marrast], hay un fósforo que se quema entre dos dedos [Juan fumando en un portal], un retrato en un museo inglés [con la historia de los Neuróticos Anónimos], un cigarrillo que golpea contra el borde del atado [el naufragio en el vivero, Juan fumando en un portal], un naufragio en una isla [el naufragio en el vivero], hay Calac y Austin, búhos y persianas y tranvías [la ciudad], todo lo que emerge en el que irónicamente piensa que en algún momento tendrá que ponerse a contar (9-10).

En esta primera parte, la disposición temporal de la novela fluctúa entre el presente, el pasado y el futuro: no sólo se ocupan tiempos gramaticales identificados con el pasado —“lo que había pasado en Viena en el Hotel Rey de Hungría” (6)—, sino que también se narra desde el presente

---

<sup>42</sup> El análisis de Téllez se basa en el breve estudio de Katalin Kulin, quien comenta:

Antes de diferenciar entre las secuencias narrativas conviene hallar un término para lo narrado en las primeras cuarenta y una páginas. Parece servir bien el núcleo por 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 (1983, 100).

—“hay salivas de asco, inauguraciones, floricultores, [...] hay Nicole luchando por cerrar una valija, hay un fósforo que se quema entre dos dedos” (9)— y se anuncia la historia como un futuro que todavía puede cambiarse —“Yo seguiré buscando el acceso, Hélène, cada esquina me verá consultar un rumbo, todo entrará en la cuenta, [...] todo lo barajaré otra vez para encontrarte como quiero” (27)—. En cierta forma, este recurso reproduce la iniciativa de Morelli de escribir una novela al estilo de los profetas o de los míticos: “utilización frecuente del relato en forma de apólogo o visión” (2004, 95).

Esta neutralización de los tiempos verbales es la pauta que nos permite hablar de una ruptura con las construcciones temporales tradicionales: los recuerdos, los anhelos, las retrospectivas, las obsesiones, los sueños, los hechos imaginados, producen una mezcla de presente, pasado y futuro que imposibilitan el orden cronológico; así lo percibe Juan en el Polidor:

como si el recuerdo sirviera de algo despojado de esa otra fuerza que en el restaurante Polidor había sido capaz de anularlo como pasado, mostrarlo como cosa viva y amenazante, recuerdo escapado de su dogal de tiempo para ser, en el mismo instante en que desaparecía otra vez, una forma diferente de vida, un presente pero en otra dimensión, una potencia actuando desde otro ángulo de tiro (7).

También el papel que ocupa la ciudad dentro de la ruptura espaciotemporal tiene que ver con su calidad de mundo alterno (como el espejo), en el que se desarrollan eventos paralelos a los ocurridos en la realidad; como es un plano sin diferenciación (no hay un juicio de qué es real o qué es imaginario), los hechos de la ciudad que se insertan en la narración producen el efecto de escenas oníricas, sí, pero en las cuales es imposible restablecer el orden de los acontecimientos. Tenemos, por lo tanto, que:

1. El lector asiste a una narración de hechos pasados.
2. El pasado se actualiza conforme avanza la narración, dando la sensación de que los acontecimientos ocurren en el presente.

3. Los narradores expresan la posibilidad de modificar esos sucesos, como si estuvieran colocados en el futuro.

La proyección hacia adelante y hacia atrás se relaciona con la concepción audiovisual que hace Juan del tiempo durante la cena en el Polidor: hay una contrariedad entre la imagen del comensal gordo (ópticamente enfrente de Juan debido al efecto espejo) y el sonido de su voz (espacialmente situada detrás). Lo mismo pasa con los hechos narrados: las imágenes, las ciudades, los recuerdos, incluso los sentimientos, no pueden ser situados en parámetro de antes o después:

las voces y las imágenes del restaurante Polidor le llegaban por la vía del espejo y quizá por eso, o por estar ya en la segunda mitad de la botella de Sylvaner, 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 rué 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. [...] la imagen estaba delante 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 (18-19).

Incluso, Cortázar juega con los tiempos gramaticales y los narradores para darle al lector una sensación de incertidumbre o *déjà vu*; un pasaje puede repetirse en dos momentos diferentes con un narrador y un tiempo diferente (el subrayado es mío):

Hélène **siguió fumando** con una vaga noción indiferente de que sólo Feuille Morte y Juan seguían cerca de ella, [...]  
—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.

—¿Tú no vendrás?

—No.

—Hélène —dijo Juan—. Hélène, anoche... (181)

Hélène **fumaba**, con una vaga noción indiferente de que sólo Feuille Morte y Juan seguían cerca de ella, [...]

—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... (188)

El lector se encuentra imposibilitado para hacer una ordenación lineal de la novela. Al igual que el narrador omnisciente, el lector conoce desde el principio todos los elementos, pero no puede saber, incluso al finalizar la novela, si existe un orden cronológico unívoco. Juan empieza a contar y la novela se desarrolla en la multiplicidad: los personajes sólo enumerados en la primera parte se vuelven narradores y participan activamente en la trama; los hechos suceden en tres ciudades diferentes (Viena, Londres, París) como si fueran paralelos, aunque ordenados cronológicamente haya un desfase (con las *figuras* veremos que dos acontecimientos independientes pueden influirse mutuamente).

Para finalizar este apartado, es importante destacar la diferencia más radical entre el *nouveau roman* y la narrativa de Cortázar —que, como hemos dicho anteriormente, ontológicamente se parece más a la novela de vanguardia y a la nueva novela latinoamericanas—: mientras que para el *nouveau roman* el tiempo no tiene una profundidad metafísica (se reduce al concepto físico), el tiempo en *62/Modelo para armar* es un tema fundamental, como ya lo vimos en la disertación de Juan frente al espejo del Polidor: los hechos ocurridos coagulan en una fracción de tiempo donde las

asociaciones de personas, cosas y eventos no pueden ordenarse cronológicamente, sino que significan un acceso a la realidad superior no siempre aprehensible.

De acuerdo con el desarrollo de la novela, la historia narrada sería un juego ya jugado pero que paradójicamente debe ser jugado para obtener la clave:

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 [...] ante una suerte ya echada. [...] Sin embargo debe notarse la conjugación de los verbos en presente y la utilización del verbo poder [...]; 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 (Téllez, 2008, 43).

Esto no significa que los hechos narrados sean indeterminados en sí mismos, sino que no se puede saber si su sucesión/encadenamiento/asociación existía antes o después de empezar a recordar/narrar; siempre persiste la incertidumbre de qué tanto pueden influir las experiencias posteriores en la memoria:

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 (155).

A diferencia de Katalin Kulin, Aurora Maguhn o Andrés Téllez, quienes defienden la tesis de un tiempo cíclico, me parece que lo que Cortázar intenta no es la circularidad;<sup>43</sup> en el “Cuaderno de Bitácora” de

---

<sup>43</sup> Hay una sola referencia directa a la circularidad del tiempo, cuando *mi paredro* cuenta la historia de cómo fueron expulsados por el inspector Carruthers: “Con un estilo perceptiblemente plagiado de un código maya según sospechas de Calac, mi paredro volvía una y otra vez al momento en que el inspector Carruthers había golpeado a la puerta de la habitación catorce del Bolton Hotel sito en la Bedford

*Rayuela*, Cortázar reconoce la circularidad como un orden cerrado con un centro en el cual se concentra un todo, en tanto que la espiral es un orden abierto que se difunde y que excentra la realidad (1992, 475). Más que circular, el autor precisa el relato desmontable, intercambiable, lo cual sólo es posible a través de la subjetividad de la retrospectión y de la relación no causal de la trama, lo que veremos con las *figuras*.

#### 4. El desarmado de 62<sup>44</sup>

Una de las características de la narrativa de vanguardia (tanto del *nouveau roman* francés como de la nueva novela iberoamericana) es la ruptura causal de la trama: desde los antecedentes con Proust y Joyce del tiempo psicológico (uso del monólogo interior, flujo de la conciencia), y el aniquilamiento de la anécdota en el *nouveau roman*,<sup>45</sup> hasta el tiempo circular o mítico de algunas novelas hispanoamericanas (*Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias). La estructura de *62/Modelo para armar* tiene como trasfondo la tesis cortazariana de negar el orden causal de los acontecimientos narrados; las secuencias de la novela no se dan de manera unívoca y lineal, sino que funcionan como “piezas permutables” que “buscan liberar de toda fijeza causal” al texto; de tal suerte que cada lector pueda llevar a cabo un “montaje personal de los elementos del relato”, resultando de cada lectura un libro diferente (4).

La trama de *62* no se construye a través de la causalidad (la secuencia de los acontecimientos ordenada mediante un antes-después), sino que se basa en la casualidad,<sup>46</sup> el azar, el caos, la analogía, la

---

<sup>44</sup> Originalmente, el capítulo 4 llevaba por título “El armado de la casualidad”, pero dado que el armado final de *62* no se centra únicamente en la casualidad, sino en el desmontaje de los esquemas tradicionales de la novela, éste es más bien un desarmado.

<sup>45</sup> En el *nouveau roman*, al romperse el pacto de verosimilitud entre el autor y el lector, no se elimina la anécdota como tal sino su certeza, quedando sólo la libertad de imaginar, inventar, crear relaciones a partir de la lectura del texto.

<sup>46</sup> Cuando el maestro Rodolfo Palma revisó este trabajo, me hizo notar que ‘casualidad’ no bastaba para explicar la carga conceptual que subyace en las ‘figuras’, dado que el propio Cortázar intuye que cuando se usa la palabra *casualidad* “para explicar o explicarse ese tipo de ‘coincidencias’ que se daban en la vida, yo sentía de manera intuitiva que decir ‘casualidad’ o ‘coincidencia’ no explicaba absolutamente nada” (Prego, 88). Sin embargo, encontrar un término que describa adecuadamente esta sensación me llevaría a repetir lo ya hecho por Cortázar en sus ‘figuras’; me queda aclarar que, efectivamente, hay un tercer elemento que media entre la no causalidad y la no casualidad, y que tal vez podría estudiarse desde el caos o la

premonición y el absurdo; esto no quiere decir que la novela sea incoherente en sí misma (aun cuando los mismos personajes se muestren perplejos con el devenir de las cosas), sino que funciona según las leyes internas del relato. Más tarde, en *Último Round*, Cortázar explicaría:

Muchas cosas pueden parecer “absurdas” en **62**, deliberada o tácitamente imposibles con arreglo a la óptica usual; pero en un relato que merezca el nombre de fantástico ese supuesto “absurdo” responde a una legislación no menos coherente que la de la realidad ordinaria [...] hay una lógica **sui generis** que no tolera allí la menor frivolidad (¡hermoso rigor del **homo ludens**!), una realidad de lo insólito dentro de la cual los ascensores pueden desplazarse horizontalmente y las estaciones del subte sucederse en un orden extracartográfico y las lagunas de París encrespase con sensibles mareas [...] Lo fantástico no es nunca absurdo porque su coherencia intrínseca funciona con el mismo rigor que la de lo cotidiano; de ahí que cualquier transgresión de su estructura lo precipite en la banalidad y la extravagancia (2009, 204-205).<sup>47</sup>

Al igual que sucede con el mundo real, el microcosmos que representa la novela es válido desde la ficción. Como veremos más adelante, el absurdo cortazariano no responde a “lo contrario y opuesto a la razón; que no tiene sentido” (RAE), sino al concepto filosófico empleado por Camus.

Ahora bien, la calidad lúdica-fantástica del texto se desprende del propósito morelliano de escribir una novela desanudada y antinovelística (recordemos que ‘antinovelístico’ hace referencia a la forma y no al género):

---

premonición (más adelante hablaré sobre la teoría del caos inserto en la literatura). También debo aclarar que al anotar ‘casualidad’ no pretendo desmeritar la calidad novelística del autor, puesto que su propuesta va más allá de una serie de coincidencias fáciles/fortuitas en una literatura sin alcances: las ‘figuras’ constituyen un artificio estético en la obra.

<sup>47</sup> En *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov describe lo fantástico como un punto intermedio entre lo maravilloso y lo extraño. En la cita de Cortázar, se estaría hablando de lo maravilloso, no de lo fantástico. Dice Todorov:

Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”, “si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso (1981, 19 y 31).

la novela “Almanaque”, cuya unidad narrativa no depende de la sucesión causal de los hechos narrados. Un texto posterior de Cortázar, “La muñeca rota”, incluido en *Último Round*, contiene una explicación teórica de los alcances de 62; partiendo de la saturación, la coincidencia y el paralelismo de personajes y objetos, el autor inicia una escritura más bien caótica, que recrea un párrafo de *La mise à mort* de Aragon: “Una novela para la que no tenemos clave. Ni siquiera se sabe quién es el héroe, positivo o no. Hay una serie de encuentros, de gentes que uno olvida apenas las ha visto y de otras gentes sin interés que reaparecen todo el tiempo” (2009, 252-253).

El texto así propuesto se sitúa en el devenir, con lo que la sucesión temporal deja de ser válida y opera “una causalidad dentro de una duración que cabría llamar ‘afectiva’ [...] frente a la puramente intelectual y que es en realidad una sincronía por la que el relato alcanza su coherencia interna” (Cortázar, 2009, 255).<sup>48</sup> A lo largo de *Rayuela*, Morelli propone varios “experimentos” que valdrían para la eliminación de esta causalidad narrativa: el comportamiento de insectos, la teoría del sueco Holger Hyden, el principio de incertidumbre heredado de la física cuántica (los quanta, Planck y Heisenberg), el caleidoscopio, el mandala, las constelaciones, las *figuras...* que serán analizados en este capítulo.

#### **4.1. La anti-psicología**

La lectura de la novela tradicional nos ha enseñado que los personajes están caracterizados mediante un nombre, una genealogía, un pasado, una profesión, un carácter, un rostro; también estamos acostumbrados a buscar el quién y el por qué, las motivaciones, todo aquello que determine las

---

<sup>48</sup> Como bien apuntó el maestro Palma, se rompe la relación causa-efecto, pero la trama sobrevive (sin construcción) a través de “otros ecos-vinculaciones-asociaciones en el texto” (causalidad afectiva), dado que “la mera casualidad no formaría una trama, sino una secuencia de hechos conectados en el tiempo”.

acciones: amor, odio, ira, alegría, tristeza, venganza. Basta abrir una obra realista o dostoiévskiana para encontrarnos con individuos, categorías, tipos, caracteres, psicologías. Sin embargo, como vimos en el primer capítulo, el *nouveau roman* significó la ruptura con las novelas psicológica, de personajes y realista, para dar pie a una nueva forma de interacción en la que no hay individuos ni protagonistas, y en la que se rechazan la historia, los caracteres, los ambientes, las pasiones, la sociología.

En *Rayuela*, Gregorovius —“dostoiévskianamente asqueroso y simpático” (2004, 29)— está siempre al pendiente de los rasgos psicológicos: “Me interesan mucho las conductas de mis conocidos, es siempre más apasionante que los problemas de ajedrez. He descubierto que Wong se masturba y que Babs practica una especie de caridad jansenista” (2004, 24); en oposición, Oliveira, como Cortázar y Morelli, puede reconocer que “su grupo sanguíneo, el hecho de haber pasado la infancia rodeado de tíos majestuosos, unos amores contrariados en la adolescencia y una facilidad para la astenia podían ser factores de primer orden en su cosmovisión” (2004, 3), pero no deja de preguntarse si acaso ese quietismo ante las circunstancias que nos forman no es una renuncia demasiado cómoda. Este rechazo al determinismo psicológico hace de Gregorovius —el autor de psicologías por excelencia— un procedimiento inútil. Morelli se fija sobre todo en el repertorio de caracteres que conforman la tradición novelística:

Las formas exteriores de la novela han cambiado, pero sus héroes siguen siendo los avatares de Tristán, de Jane Eyre, de Lafcadio, de Leopold Bloom, gente de la calle, de la casa, de la alcoba, caracteres. Para un héroe como Ulrich (*more* Musil) o Molloy (*more* Beckett), hay quinientos Darley (*more* Durrell) (2004, 97).

La novela moderna, según Albéres (*Historie du Roman moderne*) es “una antinovela que surge de la negación de los héroes de la novela clásica y de la parodia de sus acciones y aventuras” (*apud.* Bobes, 1993, 94). Como expliqué anteriormente en el capítulo 2, Morelli busca cambiar la novela psicológica sustituyendo los caracteres (Edipo, Rastignac, Fedra) por un

drama impersonal, lo cual no niega que los personajes se representen como “personales” o “vivenciales”, pues se sitúan bajo el orden de los “*challenge and response* corrientes: amor, celos, piedad y así sucesivamente” (2004, 62), pero la respuesta ante estas motivaciones es la del desconcierto. Como veremos más adelante, la antipsicología del texto se manifiesta como “el rechazo de todas las conductas y los motores propios de la conducta psicológica de los seres normales” (Prego, 95).

Morelli denuncia los gestos heredados de la tradición novelística, los cuales no son suficientes para agotar la vitalidad del mundo representado: “Pocos autores hacían silbar a sus personajes. Prácticamente ninguno. Los condenaban a un repertorio bastante monótono de elocuciones (decir, contestar, cantar, gritar, balbucear, bisbisar, proferir, susurrar, exclamar y declamar)” (2004, 41). Marrast es el ejemplo más representativo de la repetición de gestos debido a la rutina: encender un cigarrillo, sentarse junto a la ventana, andar en círculos, andar por la ciudad, cuando Nicole siente que detrás de todos esos gestos sólo cabría golpearla, violarla y matarla.

No obstante, hay un segundo tipo de gestos en 62 que no aluden a una herencia cuasi biológica ni a gestos universales, sino al tema de las analogías (explicado más adelante): la repetición a través de un espejo, de un desdoblamiento que iguala —aun con la separación espacio-temporal— dos acontecimientos aparentemente desvinculados. Uno de los gestos más obsesivos en la novela es la acción de ‘desvestir’: las víctimas de la condesa, el muchacho muerto, Celia, la muñeca; igual que el gesto de Hélène al acariciar el cabello del muchacho muerto o de Celia, “inútil y estúpido, [...] un movimiento que no había obedecido como los suyos a razones funcionales” (80). Estos gestos no tienen una explicación por sí mismos, sino que crean un grupo semántico, principio de la analogía y la formación de *figuras*.

### P.136

Conciencia oscura de un drama sin los resortes usuales

no Edipo no Antígona

no Swann

no Sorel

una agitación molecular

una inquietud de la insatisfacción profunda

Así una conducta equívoca (Oliveira) repercute en Traveler y Talita y debió repercutir en Etienne, en Wong, en Ronald

Ojo! No hinchar a O. No es él quien agita sino sus conductas, el fenómeno que los otros captan:

O. no tiene ningún mérito ni grandeza.

-----  
Nota de Morelli: *Törtless*, p. 60. Para ilustrar estados fuera de lo común

### P.137

Una idea de Luis Meana: Los dibujos de las alfombras afganas o persas son mensajes.

Variantes: El sentido fue esotérico desde un comienzo.

El sentido se perdió por decaencia histórica, y durante generaciones se ha venido transmitiendo sin / *que* / entenderlo.

Alguien de nuestros días lo descifra.

-----  
Posibles agregados

El laberinto de « El Descanso »

| Korsett — fetischismus

| Antomonosexuelle Fesselsucht

Gilgamesh p.28

Página extraída del “Cuaderno de Bitácora” de *Rayuela*, en la que se observa la construcción de la antipsicología morelliana.

A diferencia del *nouveau roman* (que se reducía a transcribir un cuadro), en 62 los actos se interpretan: hay comentarios personales, subjetivación por parte de los personajes; sin embargo Cortázar se niega a aceptar el determinismo histórico y psicológico de los personajes; en

*Rayuela*, la Maga es la única que cree que “la cara de un tipo influía siempre en la idea que pudiera hacerse del comunismo o la civilización cretomicénica, y que la forma de sus manos estaba presente en lo que su dueño pudiera sentir frente a Ghirlandaio o Dostoievski” (2004, 3). En 62, la “forma de las manos” —para usar la misma metáfora— es reemplazada por la subjetividad con que se miran estos rasgos: las manos envolventes de Frau Marta, igual que su vampirismo, o las manos con un mensaje sin destinatario de Juan —“Hélène me dijo que mis manos eran penosas, demasiado sensibles, con algo de mensaje que ya no tiene destinatario pero sigue proponiéndose” (55)— sólo pueden caracterizarse desde fuera: quien las mira es el que encuentra una relación significativa: las manos no repercuten en la acción, más bien la acción repercute en ellas.

Ese determinismo psicológico que niega Cortázar en los personajes de 62 hace una distinción entre lo que el *lector* percibe y las razones válidas *para la novela*: el lector puede juzgar los actos retratados, pero al recurrir al texto la explicación resultaría imposible. Así, podemos seguir la novela desde el plano sentimental: afirmamos que Juan ama a Hélène, que Nicole ama a Juan para dolor de Marrast, que Calac siente celos porque Nicole se acostó con Austin, que Austin odia a Hélène por violar a Celia, que Celia y Austin se han enamorado, etc. Incluso Marrast, ante el desamor de Nicole, pronostica: “uno de los tres hará lo convencional, dirá lo que hay que decir, cometerá la tontería estatuida, se irá o volverá o se equivocará o llorará o se matará o se sacrificará o se aguantará o se enamorará de otro o le darán una beca Guggenheim, cualquiera de los pliegues de la gran rutina” (35); y así sucede: Nicole se sacrifica por ambos, se acuesta con Austin, y Marrast se encuentra “tan convencional” que no puede perdonarle la infidelidad, por más que le parezca un acto estúpido y desesperado (138). No obstante, no son estas relaciones las que anudan el texto, sino las fuerzas desencadenadas: la concurrencia de neuróticos, el vampirismo de Frau Marta, el envío de la muñeca...

Como veíamos en el caso del espacio y de los objetos, los personajes

también dejan de significar algo unívoco y se vuelcan hacia la subjetividad: están ahí, sí, pero sólo son aprehensibles desde el “yo” lector. Dice Robbe-Grillet: “el buen ‘personaje’ de novela debe, ante todo, ser *doble*. La *intriga* será tanto más ‘humana’ cuanto más *equivoca* sea. Finalmente, el libro entero tendrá tanta más verdad cuantas más contradicciones entrañe” (1973, 75). Los narradores de 62 se enfocan únicamente en describir subjetivamente las características de los personajes (siempre influidos por sus emociones), lo que les confiere un grado de incertidumbre mayor: el lector no puede estar seguro de la veracidad de estas descripciones, al igual que los personajes no pueden afirmar plenamente que sus visiones sean acertadas o que tengan las respuestas al porqué de sus actos; en el *nouveau roman*, el narrador es sólo testimonial, en 62, sin embargo, se muestra como un narrador afectivo. Ante esto, la narración se vuelve fragmentada y ambigua, lo que propicia la multiplicidad de interpretaciones en el lector; de ahí su cualidad de obra abierta.

Si dijéramos que Nicole es la “malcontenta” (referencia a la villa donde Nicolás Foscari tenía encerrada a su esposa) y que incapaz de herir a los demás, sacrificando siempre su amor propio por los otros —“Estarías llorando por mí, ciertamente por mí y no por ti, pobrecita” (60)—, sin la capacidad de actuar por orgullo o por culpa, no podríamos prever, al igual que Marrast, el salto que dará para convertirse en verdugo; incluso cuando Nicole se acuesta con Austin y le confiesa a Marrast su infidelidad, éste no puede concebir que sus razones hayan sido tan absurdas, estúpidas y pueriles, una evasión de la acción verdadera que habría sido irse con Juan, terminar por Juan, y no sólo para salvar a Marrast; el acto de Nicole se convierte así en un “acto gratuito” sin razón de ser, no supeditado a su carácter psicológico.

Entonces, no importa si Hélène es “idéntica a cualquier otra mujer” con sus espejos, toallas, sales de baño, jabones; si está sola por “un orgullo sin vanidad, una dureza de estatua” (73); si es incapaz de olvidar y perdonar porque su alma es “una máquina fría, un lúcido registro” (79); si su vida es

una traslación de su trabajo como anesthesióloga y por ello tiene que anunciar todos sus actos; si su departamento representa un orden inamovible y “teme la violación profunda de su vida, la irrupción en el orden obstinado de su abecedario” (100); finalmente, los personajes perciben que es tantas a la vez, que podría intentarse una explicación psicológica de su naturaleza, pero no sería suficiente:

elegir cualquier Hélène entre las muchas que en las charlas del café habían postulado alguna vez mi paredro o Marrast o Tell, imaginarla frígida o puritana o simplemente egoísta o resentida, víctima de su padre o peor aún, victimaria de alguna oscura presa inconcebible como algo me lo había hecho sentir en la esquina de la rué de Vaugirard, en la mancha amarilla de la linterna sorda buscando la garganta de la chica inglesa, y qué podía importarme todo eso si la amaba, si el pequeño basilisco que alguna vez se había paseado por su pecho resumía en su verde relámpago mi interminable servidumbre (168).

Así podríamos hacer para cada personaje: Celia, a los diecisiete años, es una niña cuya “edad psicológica se sitúa entre los nueve y los once años: medialuna en la sopa, cinco terrones de azúcar en cualquier cosa que bebas, el pelo en la cara” (80); Austin, un neurótico; Juan, un traductor en busca de un centro ontológico; Tell, una danesa “loca”, salvadora de almas (rescata a Juan del lado oscuro y a Nicole de su depresión); Marrast refleja su dolor en los objetos: “todo estaba ahí, abandonado y abobado y abatido” (57). Pero esto no bastaría para justificar el armado de la novela. Ciertamente se buscan las motivaciones, mas no se expresan (a diferencia de la novela psicológica, donde las motivaciones estaban en el texto).

La descripción que hace Celia de Hélène, en la que los adjetivos esenciales se han cambiado por espacios en blanco parece responder mejor a la identificación del personaje: “¿Por qué esa manía de querer parecer más...? Perdón, no diré nada. Pero eres tan, a veces. [...] Ah, Hélène, una no sabe cómo hacer contigo. Eres tan. Y a veces una quisiera que. *Merde, alors*” (99). Al ser eliminadas las características particulares, el personaje permanece en la indeterminación (igual que los elementos están velados en la novela) y el lector puede llenar estos vacíos mediante la lectura, lo que

reproduce los enunciados de las teorías de la recepción: a la par que el lector identifica al personaje, se convierte en autor.

Los personajes de Cortázar se conocen mejor por vía imaginativa; se deducen, surgen de la acción y sin artificio alguno: “Los puentes entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas, debería presumirlos o inventarles el lector, desde la manera de peinarse, si Morelli no la mencionaba, hasta las razones de una conducta o una inconducta, si parecía insólita o excéntrica” (2004, 109). Así funciona *62/Modelo para armar*: se le niegan al lector las ligazones, los puentes, la causalidad; hay conductas y consecuencias, pero no una articulación lógica entre ellas, al menos no explícita: “Allí donde debería haber una despedida hay un dibujo en la pared; en vez de un grito, una caña de pescar; una muerte se resuelve en un trío para mandolinas. Y eso es despedida, grito y muerte” (2004, 97).

En *62*, hay una escena paradigmática para entender cómo funcionan estas ligazones inferidas: el momento en el que Juan coloca un terrón de azúcar en la taza de Hélène y ésta lo rechaza con sólo una mirada; Celia observa:

lo miraba de una manera que nadie habría encontrado extraña si no hubiera visto al mismo tiempo el gesto de Juan, pero yo sí, yo sentí que era otra cosa, una negativa, un rechazo infinito de ese gesto de Juan, de ese terrón de azúcar que Juan había echado en el café de Hélène, y Juan se dio cuenta porque retiró bruscamente la mano y ni siquiera tomó azúcar para él, miró a Hélène un instante antes de bajar los ojos, y fue como si de golpe se cansara o estuviera ausente o como si se sometiera amargamente a una injusticia. Y solamente entonces Hélène dijo: “Gracias” (101).

Los objetos, los personajes, las acciones, deben ser interpretados subjetivamente, puesto que la novela sólo presenta su existencia, mas esto no implica la exactitud con la que han sido dispuestos:

Si quisiéramos describir los personajes de Morelli tendríamos que usar la palabra ‘espasmódicos’: más que idiotas, parecen guiados por una fuerza desconocida que los hace cometer actos involuntarios, inconscientes, como una respuesta reflejo a un estímulo. Por ello, las actitudes que

llamábamos “convencionales” hace un momento, vienen acompañadas de un segundo enunciado: “las conductas standard (incluso las más insólitas, su categoría de lujo) serían inexplicables con el instrumental psicológico al uso. Los actores parecerían insanos o totalmente idiotas” (2004, 62). Lo que Morelli plantea como un comportamiento insano es precisamente el absurdo, tema recurrente en la novela: “no solamente manifiesto en la inopia casi simiesca de los personajes sino en el mero transcurso de sus acciones y sobre todo de sus inacciones. Acababa por no pasarles nada, giraban en un comentario sarcástico de su inanidad, fingían adorar ídolos ridículos que presumían haber descubierto” (2004, 124).

El absurdo como concepto filosófico implica el sin sentido del hombre y del mundo, una ausencia de propósito en la existencia. Definido por Albert Camus en su ensayo *El mito de Sísifo* (1942), el absurdo implica el desengaño, la desilusión, el abandono, el extravío, la incertidumbre, el desencanto, el sinsentido; el hombre reconoce que sus acciones, incluso las más mecánicas, son acciones vacías:

En ciertas situaciones responder “nada” a una pregunta sobre la naturaleza de sus pensamientos puede ser una finta en un hombre. Los amantes lo saben muy bien. Pero si esa respuesta es sincera, si traduce ese singular estado del alma en el cual el vacío se hace elocuente, en el que la cadena de los gestos cotidianos se rompe, en el cual el corazón busca en vano el eslabón que la reanuda, entonces es el primer signo de la absurdidad.

Levantarse, coger el tranvía, cuatro horas de oficina o de fábrica, la comida, el tranvía, cuatro horas de trabajo, la cena, el sueño y lunes, martes, miércoles, jueves, viernes y sábado con el mismo ritmo es una ruta que se sigue fácilmente durante la mayor parte del tiempo. Pero un día surge el “por qué” y todo comienza con esa lasitud teñida de asombro (1985, 12).

El descubrimiento de un mundo sin porqués se traduce en extrañeza:

advertimos que el mundo es “espeso”, entrevemos hasta qué punto una piedra nos es extraña e irreductible, con qué intensidad puede negarnos la naturaleza, un paisaje. En el fondo de toda belleza yace algo inhumano, y esas colinas, la dulzura del cielo, esos dibujos de árboles pierden, al cabo de un minuto, el sentido ilusorio con que los revestíamos y en adelante quedan más lejanos que un paraíso perdido. La hostilidad primitiva del mundo remonta su curso hasta nosotros a través de los milenios. [...] Una

sola cosa: este espesor y esta extrañeza del mundo es lo absurdo.

También los hombres segregan lo inhumano. En ciertas horas de lucidez, el aspecto mecánico de sus gestos, su pantomima carente de sentido vuelven estúpido cuanto les rodea. Un hombre habla por teléfono detrás de un tabique de vidrio; no se le oye, pero se ve su mímica sin sentido: uno se pregunta por qué vive. Este malestar ante la inhumanidad del hombre mismo, esta caída incalculable ante la imagen de lo que somos, esta “náusea”, como la llama un autor de nuestros días, es también lo absurdo (1985, 13).

La consecuencia final es la conciencia de que el tiempo actúa como nuestro peor enemigo, pues decir “mañana” no implica vivir en el porvenir, sino acercarse a morir; y dado que la muerte es un fin ineludible, resulta el único sentido de la vida:

El horror procede en realidad del lado matemático del acontecimiento. Si el tiempo nos espanta es porque da la demostración; la solución viene luego. Todos los grandes discursos sobre el alma van a recibir aquí, por lo menos durante un tiempo, la prueba del nueve de su contrario. De cuerpo inerte en el que ya no deja huella una bofetada, ha desaparecido el alma. Ese lado elemental y definitivo de la aventura constituye el contenido de la sensación absurda. Bajo la iluminación mortal de ese destino aparece la inutilidad. Ninguna moral ni esfuerzo alguno pueden justificarse a priori ante las sangrientas matemáticas que ordenan nuestra condición (1985, 13).

Finalmente, el hombre que ha despertado a esta realidad sólo tiene dos posibilidades: el suicidio o el restablecimiento de la cadena. Camus retoma así las ideas schopenhauerianas y el existencialismo de Kierkegaard, Heidegger o Sartre.

Posteriormente este concepto fue aplicado a la literatura, principalmente al llamado “teatro del absurdo”, término consagrado por el crítico Martin Esslin en su estudio *Theatre of the Absurd* (1961). Me interesa retomar este aspecto, puesto que ya Fernando Aínsa (1996) notó la cercanía que guarda 62 con esta corriente al llamar a los personajes *homo absurdus*.

También dentro del marco de las vanguardias, el teatro del absurdo —llamado nuevo teatro o antiteatro— implicó una renovación de las formas; si bien la incoherencia y la falta de lógica en la acción dramática y los diálogos apunta a la parodia, la burla y la risa, lo que en realidad vemos son

payasos trágicos; el trasfondo no es la comedia sino la tragedia: en el escenario, como en la vida, no ocurre prácticamente nada, comunicando así la monotonía y el vacío del mundo.

La tensión entre tragedia y comedia en *62* generalmente está a cargo de la pareja Calac y Polanco, que en medio de la situación trágica (el dolor de Marrast, el naufragio, el exilio) insertan recursos de parodia, ironía, sarcasmo o juegos lingüísticos. Es posible encontrar coincidencias con la pareja Vladimir y Estragon que protagoniza *Esperando a Godot* de Beckett, especialmente por el diálogo “entre dos personajes anodinos cuyo objeto no sólo es contarse mutuamente hechos, pensamientos o sentimientos, darse órdenes y responder impertinencias, sino mantener entre sí un contacto que, al tiempo que les distrae, los ampara de sus respectivas soledades” (Carriedo, 2007, 76).

El carácter lúdico de *62* no es sólo una invitación al lector para unirse al armado, es también una muestra del *taedium vitae* de sus personajes: el aburrimiento, la soledad, el abandono, el sinsentido, el letargo, la melancolía, la apatía, el desasosiego, la insatisfacción les produce la necesidad de llenar sus vidas con acciones descabelladas y diálogos hilarantes, tal como Austin es “adquirido” por Marrast para “amueblar” el vacío en el que vive: “la idea de diversión o *divertimento* (*divertissement*), por la que el hombre busca una ocupación permanente con tal de huir de un estado de reposo que le lleva a tomar conciencia de sí mismo, de su miserable realidad” (Carriedo, 2007, 153). Así, con la aventura de los neuróticos anónimos, Marrast intenta eludir la crisis amorosa con Nicole, un autoengaño que le permite sobrellevar el dolor de la pérdida.

La tensión narrativa se disuelve mediante el absurdo: el desamor, la espera, el suspenso van dejando de ser el centro de la narración y se resuelven irrisoriamente o mediante el desasosiego que produce la incertidumbre en el cierre. Juan y Tell se dedican a perseguir a Frau Marta en una trama de vampiros y doncellas vírgenes —equivalente a la historia de Hélène y Celia— que termina abruptamente sin el clímax esperado. Al

finalizar la novela, el desenlace de los múltiples nudos se pierden entre las salidas (o bajadas, dado que ocurre en un tren) que hacen los personajes en escena; la parodia del rescate heroico de Feuille Morte anula la carga trágica de toda la obra: las acciones secundarias superan el eje narrativo y los personajes se olvidan de sus tragedias individuales para reunirse en torno a la mujer catatónica. El *roman comique* de Morelli se hace posible en estos términos.

Debo hacer una digresión en este punto a partir de la clasificación que Blanco hace sobre la obra:

*62/Modelo para armar*, sin embargo, es el absurdo hecho novela. No es posible seguir líneas temporales, espaciales o argumentales, ni tampoco patrones psicológicos en la conducta de los personajes. La novela es un caos y, por lo tanto, la actividad del lector es máxima, tratando de poner orden en algo que en realidad no lo tiene (1996, 218).

Existe una tendencia generalizada de ordenar el mundo, sobre todo por la posibilidad de explicar y predecir cualquier evento natural a partir de cualidades y leyes científicas; el sistema así enunciado se caracteriza por la linealidad, el equilibrio, el orden natural (extendido a la sociedad), la interacción de fuerzas, los cuerpos sujetos a leyes, la conservación de la energía, la objetividad y la causalidad. El hombre podía entonces controlar y manipular la naturaleza.

Sin embargo, durante el siglo XX, la termodinámica, la mecánica cuántica y la teoría del caos rompieron con esta visión newtoniana del mundo, y lo que solía ser una visión estática del universo de pronto se transformó en un todo dinámico. Primero, el principio de entropía se convirtió en una metáfora de la “destrucción” de un sistema (contrario a la conservación de la energía), luego la relatividad modificó nuestras coordenadas espaciotemporales; la cuántica nos compartió el principio de incertidumbre, y finalmente la teoría del caos concluyó que estamos ante un

universo impredecible.<sup>49</sup>

Las implicaciones de la física cuántica o la teoría del caos pueden parecernos ajenas si no participamos de la comunidad científica, sin embargo hay algunos conceptos que influyen directamente sobre las estructuras mentales, empezando por el enunciado de que el hombre no puede observar un fenómeno sin intervenir en él puesto que forma parte del sistema, de lo que se deriva la consecuencia inmediata de concebir los hechos no como “certeza” sino como “probabilidad”, ya que no podemos estar seguros de que lo observado pase sin nosotros (la paradoja de si un árbol que cae en el bosque deshabitado hace ruido o no); esta alteración de los resultados origina el principio de incertidumbre y cancela la predicción objetiva de causa-efecto. Demastes explica:

We implicitly accept the world as governed by causal relations and determined behavior. Otherwise, expectations would be impossible and randomness would prevail within our societies. From this observation on behavior comes the second point. Perhaps because of a reluctant though growing awareness of the inescapable fact that indeterminacy abounds in our culture, that the boundaries and intersections are becoming more prevalent —despite our urge to cling to causal and determinist frames— we have truly become aware of the nature of play, that is, that the rules we live by are like arbitrarily concocted rules to a game set up by its participants. [...] To play in the game of “sane” existence, one must behave according to the rules, more or less, and those rules today engage causally/determinist precepts, though theory, as we shall see, modifies these precepts to accommodate an indeterminacy we increasingly are realizing cannot be overcome, much less overlooked (1998, 39).

Lo que finalmente se adopta de las nuevas teorías es la existencia de múltiples puntos de vista para explicar (y abarcar) la realidad total, y la primicia de que las acciones no están predeterminadas. En 62, por ejemplo, se recurre a la integración de múltiples realidades, al desdoblamiento de los personajes y a la simultaneidad de lugares.

---

<sup>49</sup> Antes de que la cuántica y el caos irrumpieran en la descripción del mundo, se aceptaba que los eventos “inesperados” (aquellos que constituían una excepción a la regla) estaban gobernados por causas desconocidas hasta el momento, pero existentes.

Lejos de considerar el caos como un sinónimo negativo de desorden, actualmente significa el cambio, la creación, la generación de nuevos órdenes. El caos no es un desorden absoluto; en la naturaleza —y en la literatura—, existe todavía la relación causa-efecto, pero es imposible predecir qué causas ocasionarán qué efectos: “there are causes and effects (determinism), but we cannot always know all the causes (butterfly effect) and so cannot anticipate future events (unpredictability) with anything near to the certainty we once felt we could” (Demastes, 1998, 71). Las *figuras* cortazarianas tienen el mismo principio: no se abandonan a la casualidad pero tampoco funcionan bajo términos lineales de causalidad; conocemos las *posibles* causas, pero no *la* causa; las causas que confluyen en el triángulo ABC se rigen por un determinismo impredecible o una causalidad relativa.<sup>50</sup>

Así, mientras que el orden tranquiliza al hombre y le da la seguridad de estar viviendo bajo leyes inamovibles, el absurdo sirve para despertarlo de su falsa comodidad y enfrentarlo con la vida:

sentir cómo aquello que en una primera instancia parecía el absurdo más desaforado, llega a valer, a articularse con otras formas absurdas o no, hasta que del tejido divergente (con relación al dibujo estereotipado de cada día) surge y se define un dibujo coherente que sólo por comparación temerosa con aquél parecerá insensato o delirante o incomprensible (2004, 97).

El desorden resulta un orden mayor puesto que es “un intento, casi siempre angustiante, de descubrir un sentido a través de la propia fragmentación, del propio desorden, de lo propio irracional, camuflado bajo el hábito” (Arrigucci, 2002, 137).

Más que locura, los personajes de *62* adoptan comportamientos insanos para su propia satisfacción, como una forma de evadir sus vidas y encontrarse sin responsabilidad alguna en medio del juego que provocaron; dice Hélène: “Entre nosotros hay algunos que se hacen los locos por pura

---

<sup>50</sup> El caos no implica la ausencia total de orden. Por ejemplo, una singularidad dentro de un sistema que se repite a periodos constantes puede ser otra forma de orden. En *62*, las *figuras* conforman una estructura de analogías recurrentes.

nostalgia, por provocación; a veces, a fuerza de fingir” (100). Marrast provocando a los neuróticos, Tell enviando la muñeca, ella y Juan espiando a Frau Marta, Calac y Polanco naufragando en una laguna, no son verdaderas locuras, simplemente juegos que se traducen finalmente en expresiones vitales; estos juegos son capaces de alterar un orden (con un movimiento, por ejemplo, cambiar los catálogos del museo) e incidir en la causalidad del universo, como el proverbio chino que dice que el aleteo de una mariposa puede sentirse al otro lado del mundo:

dos líneas enviadas por correo podían entonces conmover el mundo, aunque fuera solamente un mundo de bolsillo; Austin, Harold Haroldson, probablemente la policía, veinte neuróticos anónimos y dos guardianes suplementarios habían salido por un tiempo de sus órbitas para converger, mezclarse, disentir, chocar, y de todo eso había nacido una fuerza capaz de descolgar un cuadro histórico y engendrar consecuencias que él ya no vería (111).

Otros momentos de absurdo dentro de la novela son las apariciones del caracol Osvaldo, no sólo por la molestia que crea en el Cluny, sino por su protagonismo casi al final de la novela, cuando se giran apuestas en torno a su carrera:

si Osvaldo sería capaz de recorrer íntegramente el borde de un respaldo mientras el tren salvaba la distancia de Arcueil a París, incorporando de paso el elemento de poesía que representaba la idea de su desplazamiento perpendicular con relación a la marcha del tren y la diagonal imaginaria resultante de los dos movimientos en cruz y las velocidades respectivas (171).<sup>51</sup>

El absurdo se intensifica cuando, debido a la presencia del caracol, son expulsados del tren en el que viajan por reglas de sanidad, sin mencionar a todos los que se bajan por razones similares: ver vacas por becerros, caminar por la ciudad bajo el influjo de los portones y Frau Marta... Tell es la

---

<sup>51</sup> Quien esté familiarizado con la teoría de la relatividad podría ver repetido aquí el supuesto de que un sujeto que se desplaza dentro de un tren o un avión tiende a parecer más veloz para un observador ubicado fuera; esta relativización de la velocidad y del espacio tiempo reproduce las relaciones de los personajes en la novela, los cuales se cruzan como líneas imaginarias al desplazarse.

única que se baja por voluntad propia: “Nadie me expulsó, me bajé porque estaba harta de asistir a sus duelos oculares, a sus inútiles rompecabezas. En todo caso estos tres son más locos pero más sanos” (180).

Discusiones sobre golondrinas, neologismos, balbuceos, la estatua invertida... hasta los pretextos para no cumplir una guardia en el museo reflejan el absurdo. En 62 se le da más importancia a los hechos banales mientras que se omite lo importante: las obligaciones de Nicole (la enciclopedia) y de Calac (los textos literarios) son menos trascendentales que asistir a un bar (*mi paredro*) o buscar los resortes necesarios para el motor (Polanco); el hecho de que Calac y Polanco hayan sido expulsados por migración se ve eclipsado por la odisea que viven en la laguna, y el naufragio supera en importancia al exilio.

De igual forma, cuando Polanco lleva a cabo la prueba casera del motor, Calac y *mi paredro* discuten la separación de Nicole y Marrast, que les parece un problema que no es “materia colectiva y mucho menos dialéctica, aparte de que ni siquiera parecían ser problemas” (94). En cambio, el experimento de Polanco abarca toda la página y finaliza con la inmersión del motor en la laguna y el naufragio en la isla, descrito anteriormente, el cual es quizá el absurdo más marcado en la novela:

Yo seguí cepillando la afeitadora que estaba completamente atascada, mientras ponía a calentar otra vez el porridge con vistas a experimentar la posibilidad de una acción tangencial de los impulsos motores. La idea era conseguir una emisión continua y sostenida de porridge que, por ejemplo, recorriera la distancia que iba desde la cacerola hasta el diccionario Appleton (de Calac), por supuesto poniendo un diario viejo para recibir los impactos. Mi paredro y Calac discutían la cuestión de Nicole como si entendieran algo, como si se pudiera hacer algo; por mi parte yo reflexionaba acerca del motor de segadora que me habían ofrecido en el vivero-escuela de Boniface Perteuil, y que tenía grosso modo las mismas características que la afeitadora, es decir que ponía en movimiento una serie de rodillos tangenciales. Mi idea era que el motor serviría perfectamente para impulsar una canoa en la laguna del viveroescuela, y como mi trabajo en el establecimiento de Boniface Perteuil comportaba muchas horas libres, no porque en realidad estuvieran libres sino porque yo me escondía entre las plantaciones para hacer lo que me daba la gana mientras nadie me veía, sin contar que tenía gancho con la hija de Boniface Perteuil, no parecía ilógico suponer una posible instalación del motor de la

segadora en la vieja canoa que ya nadie usaba y que bastaría calafatear con ayuda de Calac para luego lanzarse a recorrer la laguna en todas direcciones e incluso pescar carpas y truchas si las había. Por todo eso, mientras mi paredro le contaba a Calac las novedades de París y Calac lo ponía al tanto de Harold Haroldson y de las esperanzas de Marrast en materia de acción directa, me ocupé de que el porridge alcanzara una temperatura que debería parecerse lo más posible a la del agua de la laguna en el mes de junio, habida cuenta de la distinta densidad de las sustancias en juego, pues la única manera de cerciorarme de que la segadora serviría como turbina acuática era oponer la afeitadora a una sustancia lo más densa posible y en todo caso mucho más densa que el agua, con lo cual si el porridge salía despedido en dirección del Appleton, cosa que aún no había ocurrido, se lograría un gran margen de certeza sobre la acción efectiva de la segadora con respecto al agua de la laguna. El recalentamiento del porridge tenía complementariamente por objeto dar a ese indigerible alimento una plasticidad que, sin anular su resistencia tan necesaria para la verificación de la eficacia del sistema, permitiera a los rodillos propulsarla con una fuerza que estaría en relación directa con la velocidad de la canoa en la laguna a mediados de junio (94).

Austin es el único que se atreve a denunciar estas prácticas absurdas y a reclamar la falta de conciencia frente a los problemas:

Ustedes no tienen derecho a perder el tiempo en esa forma/ Échales sal que están repugnantes/ ¿Pero no te das cuenta de que también esto es una manera de impulsar a la humanidad por caminos más vitales?/ Cómo extraño el pan de París, madre mía/ Aquí le ponen ketchup a todo/ Es un impulso muy raro, no te lo ocultó/ Cuanto más raro más eficaz, che, los hombres no son coleópteros/ Para ustedes lo que está pasando en el Congo, entonces/ Pero sí, Austin, claro que sí/ Y en Alabama/ Estamos enteradísimos, Polanco tiene un teléfono directo con el pastor King/ Y lo de Cuba, entonces/ A Cuba la conocemos en detalle, y en todo caso no le vendemos una flotilla de autobuses que después se hundan con barco y todo/ Histriones, eso es lo que son/ Muy posible, laudista, pero qué hacías vos antes de conocer a los histriones/ Yo, en realidad/ No, en realidad no, en tu club de paranoicos y gracias/ Por lo menos tenía conciencia de los problemas/ Claro, y con eso dormías como un ángel/ Decile a Giovanni que traiga vino, vos que hablas con el acento de San Sepulcro/ Y ahora admití que el club se te importa un pito y que en cambio estás ansioso por hacer cosas útiles y excitantes/ Reconozco que ustedes me han revelado otros horizontes/ (Risitas groseras)/ Pero eso no lo excusa como personas/ Decile a Giovanni que le traiga un flan de esos que se quedan en la glotis/ Déjenlo hablar mientras yo lo convengo a Calac de que monte guardia esta tarde/ Iré si me acompaña alguien, no me gusta estar solo en ese sofá tan peludo/ Ya te dije que irá Nicole/ Ah, entonces sí/ Una cosa que ustedes no se imaginarán jamás es lo que cuesta encontrar un resort en Londres/ Ya está, ahora a éste quién lo para/ Fíjese que le estoy hablando de algo científico/ Primero la raza humana y ahora la ciencia, a esto le llaman un almuerzo/ Lo que pasa es que usted es un cronco/ Y usted un petiforro

(103-104).

Irónicamente, sus alegatos se confunden con las frases sueltas del almuerzo y son contestados sarcásticamente por sus interlocutores hasta terminar en insultos y anécdotas sobre mujeres. Más adelante, Boniface Perteuil (el dueño de la escuela vivero donde está la laguna) los calificará de “existencialistas” en oposición a los hombres de “trabajo” (151).

Cuando los personajes se pregunten por las razones que los llevaron a cometer una acción determinada, el razonamiento *a posteriori* confundirá el antes y el después, agregará motivaciones, tratará de encajar cada pieza en el rompecabezas aunque en su momento esos elementos no estuvieran encaminados a un fin específico. La máxima en 62 es que la psicología de los personajes no puede influir en la trama sino *a posteriori*; la pureza adámica soñada por Morelli se identifica con la posibilidad de llevar a cabo actos libres de motivaciones: “Pureza como la del coito entre caimanes, no la pureza de oh maría madre mía con los pies sucios; pureza de techo de pizarra con palomas que naturalmente cagan en la cabeza de las señoras frenéticas de cólera y de manojos de rabanitos” (2004, 18). En su momento, cada acción se cumplirá de manera inconsciente, ignorando sus consecuencias o sus significados: “Sin que ella lo supiera, la razón de sus lágrimas o el orden de sus compras o su manera de freír las papas eran *signos*” (2004, 98).

Precisamente esta cita introduce la referencia a Heisenberg, el físico cuántico que teoriza el principio de incertidumbre, según el cual no puede saberse la velocidad y la posición de una partícula al mismo tiempo, dado que al observar un fenómeno necesariamente estamos alterándolo:

Morelli hablaba de algo así cuando escribía: “Lectura de Heisenberg hasta mediodía, anotaciones, fichas. El niño de la portera me trae el correo, y hablamos de un modelo de avión que está armando en la cocina de su casa. Mientras me cuenta, da dos saltitos sobre el pie izquierdo. Le pregunto por qué dos y tres, y no dos y dos o tres y tres. Me mira sorprendido, no comprende. Sensación de que Heisenberg y yo estamos del otro lado de un territorio. Mientras que el niño sigue todaví-a a caballo, con un pie en cada uno, sin saberlo, y que pronto no estará más que de nuestro lado y toda comunicación se habrá perdido. ¿Comunicación con qué, para qué? En fin,

sigamos leyendo; a lo mejor Heisenberg...” (2004, 98)

Este enunciado, dentro de 62, actúa en el momento en el que los personajes se preguntan el *porqué* de sus actos sin hallar una respuesta válida; la ‘incertidumbre’ se traduce en la imposibilidad de que los personajes conozcan el porqué y el para qué de sus acciones: la solución y la visión futura de los hechos no pueden reproducirse en el instante mismo de la acción.<sup>52</sup> Frases como “no sé”, “sin saber”, “me dejé llevar”, reflejan la sensación de que los personajes no actúan por razones ni por un orden causal, sino por la irracionalidad, el instinto, el absurdo, el azar o la casualidad. Por ello resulta paradigmático que la novela inicie con una serie de porqués sin aparente respuesta: por qué el restaurante Polidor, el libro de Butor, la mesa del fondo, la botella de Sylvaner, el pedido del comensal...

En 62 los personajes no son parte consciente de la acción en el presente, sino hasta después, cuando se reflexiona y se cuestiona su naturaleza; ése es el objetivo de Morelli: “Todo sería como una inquietud, un desasosiego, un desarraigo continuo, un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada, y esos fanticos se destrozarían o se amarían o se reconocerían sin sospechar demasiado que la vida trata de cambiar la clave en y a través y por ellos” (2004, 62); por ello Morelli aclaraba que no son *Homo sapiens* que puedan reducirse a la razón. Igual que el lector, ignoran las consecuencias de sus actos; sólo cuando se da el desenlace, la consecuencia, los personajes buscan una razón, una causa en el pasado, otorgándoles un significado inherente, agregándoles un valor que no estaba presente en su realización: “deseos, simpatías, voluntades, convicciones, y que aparecen aquí como algo irreductible a toda razón y a toda descripción: fuerzas habitantes, extranjeras” (2004, 62).

Uno de los ejes medulares de la obra es la transmisión de la muñeca,

---

<sup>52</sup> En *Obra abierta*, Eco reflexiona sobre la relación de la literatura y la nueva ciencia. Lo indeterminado y no continuo le sirve para nombrar aquello que carece de resultado previsible.

cuyas razones están apenas delimitadas por el texto. Esta cadena de envíos inesperados se inicia en el momento en que monsieur Ochs le regala la muñeca a Juan tras beberse media botella de merdoc (77), se continúa en el regalo de Juan a Tell con la mediación de *mi paredro* como parte de un juego de coincidencias —“La muñeca le llegaría a Tell cuando menos lo esperaran los dos, sobre todo Tell que no tenía idea del regalo”(78)—, y finaliza con el acto impulsivo de Tell para hacerla llegar a su verdadero destinatario: Hélène; insinuando así la sustitución que hace Juan entre ambas mujeres:

No sería la primera vez que al pasear sus manos y su boca por mi cuerpo, al recorrer con una lenta mirada mis senos, mi vientre o mi espalda, lo sentiría entrar en el simulacro, hacerme otra, tomarme otra, sabiendo demasiado bien que yo sabía y despreciándose. “¿Por qué regalarme a mí la muñeca de Monsieur Ochs?”, pensé antes de dormirme. “Mañana se la enviaré a Hélène, es justo que la tenga ella. A mí me tocan otros juegos, esto se acaba, Tell” (134).

Pero las razones de Tell no sólo se basan en la sustitución sino también en el juego, en la posibilidad de imaginar —modificar, provocar, crear, inventar— el futuro: “A falta de un futuro que valga la pena, es decir un futuro con Hélène, hay que inventarlo y ver qué pasa, echarle barriletes, globos sondas, enviarle palomas mensajeras, láseres y radares, cartas de destinatario incierto” (61); la muñeca y la aventura de Frau Marta vuelven más excitante su estadía en Viena y rompen el tedio de la cotidianidad: “Desde luego no va a pasar gran cosa, pero lo mismo está muy bien, nada puede ser mejor que provocar lo que quisiéramos descubrir aunque en el fondo nos dé ya un poco de miedo y de asco” (61). Y a pesar de que los motivos de Tell son tan poco subjetivos, cuando Juan sabe que la muñeca ha sido enviada no le causa ninguna sorpresa, sino que siente que la acción era necesaria: “me pareció simplemente que la operación se cumplía en dos tiempos. Mientras me lo decía me di cuenta de que todo lo que yo he podido regalarle a Tell te lo estaba regalando a ti” (159-160). La explicación del azar ya no es suficiente, puesto que la muñeca (y su contenido) estaba *predestinada* para Hélène:

y así por debajo y a pesar de todas las contingencias y las improbabilidades y las ignorancias el camino era abominablemente recto e iba de él a Hélène, y en ese mismo minuto en que estaba tratando de explicarle que jamás se le hubiera ocurrido hacer eso que había terminado en una monstruosidad, algo le devolvía en plena cara el bumerang de porcelana y rizos morenos que había llegado desde Viena para Hélène, toda su responsabilidad en eso que había ocurrido por el doble azar de un capricho y de un golpe contra el suelo (160-161).

Los personajes dudan de sí mismos, de sus actos, de las razones que los justifican, pues a pesar de que parecen espontáneos y se lleven a cabo “sin pensar”, existe la conciencia de un “algo” que opera sobre ellos pero que es imposible aprehender, ya sea porque forma parte del azar o de la inconsciencia. Cuando Juan busca explicarse la *figura* del Polidor, la experiencia tiene que ser reducida a la incertidumbre: “algo que se me escapaba pero que a la vez tenía que ser profundamente mío acababa por forzarme” (12). Esta sensación es equiparada con la atracción que ejerce la condesa sobre sus víctimas, un vampirismo mental que se siente como una fuerza, “una influencia insidiosa que no requería una presencia activa, que actuaba siempre como por debajo” (15).

La subjetividad es uno de los mecanismos fundamentales de la novela; el armado aludido no se resuelve con la suma de los elementos A + B, sino que debe ser completado con el significado que se le dé a esa adición: “el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla. ¿A quién le importa un diccionario por el diccionario mismo?” (2004, 71). Para la cadena de relaciones que lo afectan, Juan recurre a una explicación tan personal que la conclusión es a la vez obvia y absurda: Hélène;<sup>53</sup> esta

---

<sup>53</sup> Del otro lado, las razones de Hélène también se reducen a Juan:

Cómo decirlo a nadie si tú mismo no podrías saber que la mención de tu nombre, el paso de tu imagen en cualquier recuerdo ajeno me desnuda y me vulnera, me tira en mí misma con ese impudor total que ningún espejo, ningún acto amoroso, ninguna reflexión despiadada pueden dar con tanto encono; que a mi manera te quiero y que ese cariño te condena porque te vuelve mi denunciador; el que por quererme y por ser querido me despoja y me desnuda y me hace verme como soy; alguien que tiene miedo y que

subjetividad implica “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” (Téllez, 2008, 25).

Los personajes de Cortázar no son el centro de estas cadenas (a pesar de que *62* parece girar en torno a las relaciones personales del grupo): al igual que las barajas de tarot, ninguno tiene un significado por sí mismo, sino que las acciones de cada uno están encaminadas a un fin grupal aunque desconocido; los individuos sólo cobran valor cuando participan de ese final conjunto (de ahí la importancia de la ciudad y de la zona). Como los tranvías que se cruzan sin detenerse, los personajes y los objetos se encuentran en un territorio común por coincidencias excepcionales; esta confluencia es expresada por *mi paredro* al parafrasear a Sartre: “somos mucho más la suma de los actos ajenos que la de los propios” (175), o bien cuando asegura que la relación del grupo se basa “mucho más en un mínimo común múltiplo que en un máximo común divisor” (59). En vez de psicologías individuales, hay grupos que conforman un todo orgánico, sumando sus acciones.

Dentro de esta colectividad aparece *mi paredro*, el personaje figura que no puede ser aprehendido en forma de caracteres:

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 (14)

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

---

no lo diré jamás, alguien que hace de su miedo la fuerza que la lleva a vivir como vive (99-100).

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 (18).

La etiqueta que utiliza Cortázar se deriva de la palabra griega πάρεδρος, que significa “sentarse cerca” o “que está sentado al lado”; antiguamente se utilizó para describir a una deidad de menor categoría asociada a la adoración de un dios o una diosa mayores, o bien a una deidad consorte; en *Libro de Manuel* hay una referencia al paredro como una deidad menor: “Dioses mayores (se omiten los innominables, los menores, los paredros, los acompañantes, los dobles, los servidores vicarios)” (1988, 89). En 62, su construcción responde a la intención de Morelli de escribir un episodio con los nombres de los personajes en blanco, con lo cual el lector deberá atribuirles una identidad hipotética basada en la lectura (2004, 115); *mi paredro*, dado su grado de abstracción, funciona como esos espacios en blanco: el lector siente la necesidad de saber cuál de los personajes en turno ocupa su lugar.<sup>54</sup>

*Mi paredro*, como una entidad independiente, no sólo es una parte constitutiva de la ciudad (veíamos cómo existen elementos que los personajes no reconocen ni recuerdan haber “traído”), sino que funge de comodín cuando los otros renuncian a la acción o son incapaces de pronunciar un juicio: “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” (18). Así, *mi paredro* le dirá suicida a Hélène, se desesperará con las historias de Juan, los llamará histéricos cuando formen *figuras*, sentirá el exilio de Calac y Polanco, será el tabú para el nombre de Juan entre Nicole y Marrast, propiciará los juegos (el

---

<sup>54</sup> Según Téllez (2008), *mi paredro* es una figura malograda por Cortázar, pues al convertirlo “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” (63). Me parece que su presencia inequívoca entre los personajes y su acento argentino no anulan su capacidad de abstracción.

caracol Osvaldo, los juegos de palabras), la interacción con la vida: “nada podía ser más lógico que esa tácita complicidad que nos había reunido en torno de mi paredro para entender de otra manera la existencia y los sentimientos, caminar por rumbos que no eran los aconsejables en cada circunstancia, dejándonos llevar” (58).

Ante el presupuesto de que toda acción posible está orientada por la ética —lo que significa que está determinada por un contexto histórico social, por los valores que rigen al hombre en su tiempo—, Cortázar argumenta: “la historia y la ética me parecen a mí altamente dudosas” (2004, 28). La libertad y las acciones son consideradas parte de un juego “estético o moral, un tablero de ajedrez donde se reserva ser el alfil o el caballo” (2004, 17); los personajes son las piezas y los jugadores al mismo tiempo, puesto que llevan a cabo elecciones que repercuten en la trama y notan la posibilidad de otros caminos que quizá serán mejores o quizá no, pero siempre reduciéndolos a jugadas, tiros, movimientos.<sup>55</sup> Por ejemplo, al final de la novela, Hélène no justifica sus actos por sí mismos, sino por el resultado desencadenado: seducir a Celia es sólo un evento más en la cadena de acontecimientos, puesto que “no se le ocurrirá que de alguna curiosa manera ha perdido a Nicole por huir de mi lado y cruzarse entre ella y el inglesito, así como al inglesito no se le ocurrirá que en vez de odiarme me debe a Celia” (175). La motivación moral se anula frente a la conciencia de un todo colectivo.

Insertos en esta colectividad, los personajes de *62* no juzgan sus actos; se abandonan al devenir (azar o fatalidad). En *Rayuela*, Cortázar elige una referencia paradigmática sobre la acción y la pasividad: “habían discutido como Arjuna y el Cochero, la acción y la pasividad, las razones de arriesgar el presente por el futuro, la parte de chantaje de toda acción con un fin social, en la medida en que el riesgo corrido sirve por lo menos para

---

<sup>55</sup> Téllez (2008) apunta que el ‘bis bis’ de Feuille Morte corresponde al juego de azar llamado bisbís o biribís, que consiste en un tablero dividido en casillas con números y figuras; el jugador apuesta a una o varias, el banquero saca un número y paga las casillas ganadoras.

paliar la mala conciencia individual” (2004, 90). La referencia es de la *Bhagavadgita*, texto hindú que se fundamenta en las nociones del *karma* y el *dharma*: cada individuo contribuye con sus acciones (*karma*) a un orden universal (*dharma*), lo que anula las distinciones de bien y mal; en el canto, Arjuna *debe* cumplir su destino como guerrero aunque el ejército enemigo pertenezca a sus parientes, aun incluso cuando signifique tener que matarlos.

Cortázar opta por la pasividad. Si las acciones justificadas por la moral, la fe, la lucha social o la historia suelen ser impulsadas por un inconsciente colectivo, entonces la pasividad, los actos gratuitos, la ausencia de convicciones y principios significan una acción más pura —puesto que “Cuando no pasa nada es precisamente eso lo que pasa” (1995, 88)—; según Morelli, “recibir desolladamente un contacto con una realidad sin interposición de mitos, religiones, sistemas y reticulados” (2004, 124).

Al aceptar la pasividad, los personajes se abandonan a la inacción, renuncian a su libertad, a la toma de decisiones. Marrast sustituye la decisión de terminar con Nicole con el experimento de los neuróticos, y frente a ambas situaciones, incontrolables a su voluntad, se vuelve un observador pasivo: “Él no hará nada para resolver las cosas. A menos que crea no hacer nada y...” (107); Nicole, mientras tanto, acepta su inmovilidad ilustrando enciclopedias y libros, pintando gnomos que en última instancia equivalen a acostarse con Austin. De igual manera, cuando Polanco planea convertirse en chofer de taxi, su razón principal es el abandono, el dejarse llevar: “Tener un taxi y circular de noche levantando pasajeros sospechosos, hacerse llevar por ellos a los sitios más increíbles, porque en realidad es el pasajero el que lo lleva a uno y el taxi llega a sitios desconocidos y callejones sin salida, ocurren cosas” (171).

En esta pasividad, Juan y Tell presencian la escena de Frau Marta con la chica inglesa sin atreverse a actuar frente a un hecho insólito y para el cual no estaban preparados. A la manera de la novela policíaca, esta escena contiene los gestos convencionales, los recursos clásicos: el misterio, la luz, la

ganzúa, la víctima, el ataque... por lo que se esperaba que Juan actuara lógica o al menos sensatamente a la luz de los acontecimientos; sin embargo, incapaces de comprender por qué están allí, tanto él como Tell optan por esperar el desenlace sin atreverse a actuar:

a menos de acudir a cualquiera de los tristes recursos convencionales y por ejemplo saltar sobre Frau Marta, lo que no estaba bien tratándose de una señora anciana, o despertar al sereno en nombre del reglamento del hotel y las buenas costumbres, pero el sereno no entendería, iría a llamar al gerente, el resto era previsible y deplorable, o esperar todavía un momento y acercarme a la puerta cuando el topo sigiloso (pero ahora parecía una enorme rata) entrara en la pieza oh sí señora, ciertamente era lo único que me quedaba por hacer aunque se me apretara el estómago y el slíovovitz se me subiera hasta la boca con cada uno de sus cuarenta y cinco grados de alcohol garantidos por el fabricante (91).

El valor moral tendría que empujarlos a impedir el hecho, pero ante la ceremonia cumplida del vampirismo y la ruptura lógica con las leyes del espacio-tiempo, Juan siente que hay relaciones que se le escapan y que no pueden ser explicadas:

por qué Frau Marta no se había dado por aludida de su presencia, por qué la puerta había quedado entornada y Tell había podido llegar tan fácilmente hasta él, por qué la chica inglesa estaba despierta; al igual que la noche del restaurante Polidor pasando como una ráfaga por algo que no era exactamente la memoria, de pronto ahí, en una absoluta violación del tiempo, todo a punto de explicarse sin explicación posible; y ese sentimiento al borde ya de la fuga ponía [...] el hecho de que los labios de Frau Marta no se hubieran apoyado aún en la garganta de la chica inglesa, y que la huella de la consumación se adivinara apenas como dos mínimos puntos morados confundibles con dos lunares, una nimiedad para la que desde luego no cabían el escándalo ni el miedo, reemplazados casi indiferentemente por una aceptación (126-127).

Los personajes de 62 son incapaces de actuar moralmente o descubren que sus actos son incoherentes con la realidad que los asecha:

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 [...] 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, [...] 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 (127).

Así, la aventura termina abruptamente cuando la chica inglesa huye perseguida por Frau Marta y Juan las sigue en la ciudad: “una marcha en común, [...] una especie de triste fila india y que ellos caminaran detrás con la pasividad que Juan había comprobado siempre melancólicamente en las filas indias” (129). Tras esta persecución, encuentra a Hélène y regresa tranquilamente al hotel para beber whisky con Tell y anunciar que se mudarán de regreso al Capricornio.

Por otra parte, cuando Hélène baja al metro, lo hace porque es incapaz de enfrentarse al mundo luminoso; necesita liberarse de los espacios cotidianos: el hospital, la camilla, el muchacho muerto, Juan; prefiere la penumbra con itinerarios definidos que se cumplen inconscientemente (seguir las combinaciones del subterráneo, bajar en una estación, subir una escalera):

Las ceremonias se iban cumpliendo como si alguien la llevara del brazo, sosteniéndola levemente y mostrándole el camino [...] pensaba en la ciudad, donde caminar tenía siempre algo de pasivo, por inevitable y decidido, por fatal si se podía caer en ese término lujoso. Lo que pudiera ocurrirle en la ciudad nunca la había preocupado tanto como el sentimiento de cumplir itinerarios en los que su voluntad poco tenía que ver, como si la topografía de la ciudad, el dédalo de calles cubiertas, de hoteles y tranvías, se resolvieran siempre en un solo inevitable derrotero pasivo (71-72).

De igual forma, la ciudad, en el fondo, significa delegar la responsabilidad de los actos dentro de un espacio donde todo puede ocurrir: “lo que aquí les parece abominable o imposible o never more” (62) se vuelve válido, factible en ella. La ciudad actúa como un territorio paralelo a la vida de los personajes, no sólo porque todo lugar puede ligarse con la ciudad y puede funcionar de acceso, sino porque participa de una ruptura que apunta a la subjetividad: en la ciudad se acepta sin pudor el deseo de cada uno.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> En *Rayuela* aparece una significativa cita de *Le Pèse-nerfs* de Antonin Artaud:

Aun así, de entre todos los personajes de *62*, Feuille Morte (‘Hoja Muerta’ en español) es el mayor ejemplo de pasividad; su catatonía — “síndrome esquizofrénico, con rigidez muscular y estupor mental, algunas veces acompañado de una gran excitación” (RAE)— le niega cualquier tipo de voluntad: no puede participar de la ciudad, no puede ser *mi paredro*, es la más asidua al caracol Osvaldo, sólo repite la onomatopeya “Bisbis bisbis”, piensa en buñuelos de banana, es olvidada en el tren y tiene que ser rescatada; sin embargo, a pesar de esta privación, es la única que conoce la felicidad en la novela, tanto que se le agradece que “nunca mirada y menos mirante, nos indique ingenuamente la salida al recreo y a los juegos” (44). Si se quería una pureza adánica o un comportamiento vacío, Feuille Morte es el modelo exacto.

Hablamos de una pasividad, de un quietismo, de renunciar a la responsabilidad de los actos, pero “¿Cómo actuar sin una actitud central previa, una especie de aquiescencia a lo que creemos bueno y verdadero?” (2004, 28). La respuesta la encontramos en lo que Cortázar llamó ‘comportamiento de insectos’:

vamos componiendo una figura absurda, dibujamos con nuestros movimientos una figura idéntica a la que dibujan las moscas cuando vuelan en una pieza, de aquí para allá, bruscamente dan media vuelta, de allá para aquí, eso es lo que se llama movimiento browniano, ¿ahora entendés?, un ángulo recto, una línea que sube, de aquí para allá, del fondo al frente, hacia arriba, hacia abajo, espasmódicamente, frenando en seco y arrancando en el mismo instante en otra dirección, y todo eso va tejiendo un dibujo, una figura, algo inexistente como vos y como yo, como los dos puntos perdidos en París que van de aquí para allá, de allá para aquí, haciendo su dibujo, danzando para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una interminable figura sin sentido (2004, 34).

El comportamiento de insectos, similar al movimiento browniano, describe la forma en la que los personajes conforman figuras aleatorias

---

“Nous sommes quelques—uns à cette époque à avoir voulu attenter aux choses, créer en nous des espaces à la vie, des espaces qui n’étaient pas et ne semblaient pas devoir trouver place dans l’espace” (2004, 128). Somos unos pocos en esta época empeñados en atentar contra las cosas, en crear en nosotros espacios para la vida, espacios que no estaban y no parecían tener que encontrar un sitio en el espacio.

dentro de la novela:

los bichos revoloteando alrededor de la lámpara que es una de las muchas maneras de contestar al absurdo [...] hay suficientes cascarudos, mosquitos y mamboretás bailando un jerk insensato aunque altamente vistoso en torno a la lámpara, y entonces siempre dentro de la metáfora la apagaré de golpe, congelará instantáneamente una determinada situación de todos los bichos o puestas en marcha revoloteando que bruscamente privados de la luz se fijarán en esa última mirada del que te dije en el instante de apagar la lámpara, de manera que el mamboretá más grande que volaba lejos y arriba de la lámpara quedará situado simétricamente con relación a la falena roja que trazaba su elipse por debajo de la lámpara, y así sucesivamente los diversos bichos incómodos y estivales asumirán una condición de puntos fijos y definitivos en algo que un instante más o menos de luz hubiera modificado infinitamente. Algunos le llamarán elección, entre otros el que te dije, y algunos le llamarán azar, entre otros el que te dije, porque el que te dije sabe muy bien que en un momento dado apagó la lámpara y que lo hizo porque decidió hacerlo en ese momento y no antes ni después, pero también sabe que la razón que lo decidió a apretar el interruptor no le venía de ningún cálculo matemático ni de ninguna razón funcional sino que le nació de adentro, siendo adentro una noción particularmente incierta como sabe cualquiera que se enamora o juega al poker los sábados a la noche (Cortázar, 1988, 43).

Aquí ya no está involucrada la libertad o la renuncia, sino que equivale a un movimiento inconsciente, algo que no depende de los personajes sino de la luz, del líquido, de la historia que los contiene; como el centro que representa Hélène para Juan y Celia: “al mismo tiempo estábamos como danzando en torno a ella, a la luz Hélène, a una especie de razón Hélène” (112).

El comportamiento de insectos delimita las acciones de los personajes de 62 de principio a fin: cuando Juan está en el Polidor, reflexiona que su soledad en el restaurante es comparable a “alguien que en el andén de una estación mira las combinaciones instantáneas de los insectos que revolotean bajo una lámpara” (10), y es precisamente así como termina la novela:

mi paredro se puso a fumar junto a la puerta de salida, mirando un farol que atraía muchísimo a los insectos; era divertido ver los rápidos poliedros que componían y que sólo la atención o un parpadeo conseguía fijar por un instante para dar paso a nuevas combinaciones en las que sobresalían por

sus méritos propios algunas mariposas blancas, diversos mosquitos y una especie de escarabajo peludo. Mi paredro hubiera podido pasarse la vida así siempre que no le faltaran cigarrillos; apenas lo dejaban solo tendía a pensar que en el fondo nunca había otra cosa, que no había nada mejor que estarse toda una noche o toda la vida al pie de un farol mirando los insectos (191).

Los insectos, por lo tanto, se igualan a la contemplación que hace Juan del resto de los personajes: a través de sus recuerdos, el lector es testigo del movimiento caótico y casual que efectúan a lo largo de la novela. Como en un juego de billar, cada personaje funge como una de las bolas sobre la mesa, participando de cada jugada, de cada reacción en cadena, pero provocados por una fuerza exterior (el que juega); son las “reacciones en cadena que nadie podrá evitar” a las que alude Cortázar cuando narra la muerte de Rocamadour en *Rayuela*: la vela de armas que termina cuando la Maga por fin descubre que el niño ha muerto (2004, 28).

La metáfora de los insectos también aparece indicada en el experimento que hace Marrast con los neuróticos: como coleópteros o como moscas, asisten al cuadro del *hermodactylus* sin saber los verdaderos motivos de su presencia, sin saber cuál es la fuerza que los empuja hasta allí: “Míralos cómo estudian el cuadro, y qué preocupados están los guardianes. Cada uno sabe tan bien lo que tiene que hacer porque recibieron su anónimo, los empujaron desde afuera, sin razones” (106); y así también se mueven los personajes dentro de la novela: por fuerzas y motivaciones desconocidas. Nicole, por ejemplo, ansía recibir un anónimo como los neuróticos para poder abandonar a Marrast, y es precisamente un tango que canta Calac sobre un amor que se pierde para salvarlo lo que la lleva a actuar: “yo, padre, no tengo nada de víctima, no quiero ser víctima, yo he asestado el primer golpe, paredro mío, yo me adelanté a golpear, es a conciencia pura que pierdo mi amor, el resto que te lo cante Calac que lo sabe en su idioma” (121).

Este comportamiento de insectos se ve respaldado por la teoría del neurobiólogo sueco Holger Hyden, citado por Morelli, según la cual todos los procesos mentales tendrían una naturaleza química: “el hecho de pensar, de

recordar, de sentir o de adoptar una decisión se manifiesta por la aparición en el cerebro y en los nervios que vinculan a éste con los otros órganos, de ciertas moléculas particulares que las células nerviosas elaboran en función de la excitación exterior”. Según esta teoría, nuestras acciones responden a impulsos nerviosos que transmiten, mediante reacciones electroquímicas, un mensaje; para cada clase de acción correspondería una molécula de proteínas específicas que contiene la información necesaria: “Las funciones superiores del cerebro —la memoria y la facultad de razonar— se explican, para Hyden, por la forma particular de las moléculas de proteínas que corresponde a cada clase de excitación”; así, la memoria y el pensamiento funcionarían igual que la producción de proteínas: cada proceso requeriría de una combinación específica de RNA y aminoácidos. Esta traducción química de los pensamientos es comparada con las tarjetas perforadas de computadora que almacenen datos; el cerebro humano estaría organizado según un código de combinaciones infinitas: “La riqueza, la variedad del pensamiento se explican por el hecho de que un cerebro medio contiene unos diez mil millones de neuronas, cada una de las cuales encierra varios millones de moléculas de distintos ácidos nucleicos: el número de combinaciones posible es astronómico” (2004, 62).

Diego González (2002) apunta que Emilé Zolá publicó su artículo “La novela experimental” en 1879, en el cual postula “una novela determinada por los preceptos del método científico”; para ello, el novelista (instituido como científico) ocupa la novela como un laboratorio y “dispone una serie de hechos y, a partir de la manipulación y variación de las circunstancias, intenta desentrañar la causa necesaria de los fenómenos que ha constatado, ya sea una pasión o una conducta humana” (35-38). Morelli es un entusiasta de la biología y de la física; cree poder reducir la dualidad materia y espíritu (tanto la capacidad cognoscitiva como el alma) a nociones científicas, especialmente la de energía. En otro capítulo de *Rayuela* leemos: “Me da por pensar que nuestra relación es casi química, un hecho fuera de nosotros mismos. Una especie de dibujo que se va haciendo” (2004, 46). Al

eliminar las conductas sociales y darles una motivación científica (electromagnetismo, química, flujos extraños), la interacción de los personajes deja de tener una naturaleza moral para convertirse en reacciones físicas:

esta realidad tecnológica que aceptan hoy los hombres de ciencia y los lectores de France-Soir, este mundo de cortisona, rayos gamma y elución del plutonio, tiene tan poco que ver con la realidad como el mundo del *Roman de la Rose*. [...] sus criterios estéticos y su escala de valores están más bien liquidados y que el hombre, después de haberlo esperado todo de la inteligencia y el espíritu, se encuentra como traicionado, oscuramente consciente de que sus armas se han vuelto contra él, que la cultura, la civiltà, lo han traído a este callejón sin salida donde la barbarie de la ciencia no es más que una reacción muy comprensible (2004, 99).

Los personajes actúan debido a fuerzas superiores (ya sea fuerzas físico químicas, el azar, la conjunción de los astros o las *figuras*):

Como si los niveles subliminales fueran los que atan y desatan el ovillo del grupo comprometido en el drama. O para darle el 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 (2004, 62).

En *62/Modelo para armar*, algunos personajes incurren deliberadamente en el comportamiento de los otros: Marrast con los neuróticos, Monsieur Ochs con el contenido de las muñecas, Tell con el envío de la muñeca, Frau Marta con la chica inglesa, Juan y Tell.

Al igual que la escena de Juan en el Polidor, el experimento de Marrast se introduce con dos preguntas: “¿Por qué el doctor Daniel Lysons, D.C.L., M.D., sostenía en la mano un tallo de *hermodactylus tuberculosis*?”<sup>57</sup> y

---

<sup>57</sup> Sobre el cuadro expuesto en el museo, hay algunas claves dentro de la novela que vale la pena rescatar; primero, Juan se queja de la inutilidad del lenguaje que no sirve para abarcar el objeto representado: “el problema jamás resuelto de describir lo que se describía estruendosamente a sí mismo como casi todas las pinturas de los museos, [...] y ahora según las últimas noticias de Polanco y de Marrast, la imagen de un médico sosteniendo un tallo de *hermodactylus tuberculosis*, desde luego con su cartel correspondiente” (67). En *Rayuela*, Oliveira reflexiona sobre la explicación del mundo a través de la palabra (nombrar) y la pintura (mostrar), en cuyo caso la

cuál es la relación entre los elementos (“sensible, ansioso y un tanto solitario”, “la individualidad como algo único en su género”) del anuncio de Neuróticos Anónimos; cuestiones a las que trata de encontrarles una “explicación científica, críptica o nada más que masónica”, y que pretende resolver enviando un anónimo “para decir secamente que los Neuróticos Anónimos serían mucho más útiles a la sociedad y sobre todo a sí mismos si dejaban tranquilas sus individualidades únicas en su género y concurrían en cambio a la sala segunda del (seguían los detalles) para tratar de resolver el enigma del tallo” (29-30).

Es de notar que el experimento así concebido surge “a falta de mejor cosa por el momento”, debido a la monotonía, la costumbre y el desamor de Nicole; su dolor se traduce en una actividad lúdica con cualidades de proyecto artístico (puesto que también sustituye su labor escultórica) y de experimento medible. Al jugar con las reacciones de los neuróticos, estos son usados como bolas de billar: “el enérgico latigazo postal los estaba arrancando a la autocompasión demasiado tangible en el anuncio para precipitarlos a una actividad acerca de cuyos fines ninguno de ellos, empezando por el instigador, tenía la menor idea” (31).

Los tintes científicos que adquiere el experimento lo llevan a elegir a un individuo como muestra, Austin. Según el método empírico, este sujeto le serviría para “establecer un puente con el grupo”; dice Marrast: “Austin me parece el cobayo perfecto. ¿Cómo llegar a conocer los efectos de la experiencia? A mí no me basta verlos ahí amontonados; extraigo uno y verifico en él los impactos colectivos” (74). Pero su experimento excede al grupo de los neuróticos, a quienes despoja de su individualidad y los

---

pintura sería más exacta porque es en sí misma un reflejo, mientras que la palabra necesita del *logos* (los cartelitos que explican hasta lo más obvio). Sin embargo, aun dentro de la pintura, se hace una distinción entre un Mondrian y un Klee; el Mondrian es aquella obra que se muestra a sí misma y pide la inocencia edénica del espectador (se reduce a la percepción únicamente), mientras que el Klee no se basta a sí misma y requiere necesariamente de la complicidad del espectador. Dentro de esta clasificación, *62/Modelo para armar* es precisamente un Klee.

convierte en un sistema; la provocación de Marrast llega hasta el superintendente, los guardias, el retrato y los catálogos del museo:

la cara de Harold Haroldson en este mismo momento, se reforzarán las guardias, “usted no se me mueve de la sala dos, pondremos células fotoeléctricas, hay que pedir créditos, hablaré con Scotland Yard, me subirá la presión, iré a ver al doctor Smith, desde ahora poco azúcar en el café, preferiría que no vayamos al continente, querida, es un momento crítico en el instituto, mis obligaciones, comprendes”. Encogiéndose de hombros echó por la borda la infinita serie de consecuencias posibles (ya había llegado al momento en que la esposa de Harold Haroldson devolvía el juego de valijas especialmente compradas para el viaje a Cannes, mi esposo se ve precisado a renunciar a sus vacaciones, oh sí es tan lamentable pero las circunstancias) (35).

De ahí que Marrast sea clasificado como un sujeto que necesita entender la realidad complicándola. La misma necesidad de demiurgo se refleja en su labor como escultor: artista subversivo, talla la figura de Vercingétorix trasgrediendo todo canon estético.

También monsieur Ochs tiene esa oscura necesidad de experimentar con los individuos; al fabricar sus muñecas, su objetivo no es llegar únicamente a los niños, sino que

disparaba cohetes en tres etapas. La primera se encendía cuando la nena rompía la muñeca [...]; la segunda, que ya interesaba a monsieur Ochs, era el efecto que las revelaciones de la niña producían en su madre y demás familiares; el tercero, que ponía en órbita la cápsula, era la denuncia a la policía y el escándalo público debidamente explotado por los diarios (69).

Así, con la detención de monsieur Ochs, es posible imaginar las reacciones en toda Francia, donde “montones de madres desmelenadas” estarían buscando no ya los objetos que atentan contra la moral, sino los billetes de mil francos que a veces contenían las muñecas: “A monsieur Ochs se le enternecían los ojos al evocar los alaridos de centenares de niñas brutalmente privadas de sus muñecas, y la lotería de Heliogábalo cobraba de pronto para Juan un relieve que jamás había tenido en los tiempos en que hojeaba displicente la crónica de Elio Esparciano” (69-70).

A Marrast tampoco le interesa el final de la aventura en el museo;

únicamente inicia el movimiento, mas no busca respuestas ni participa de él: “¿Y vos no intervenís, che? Sos el que armó propiamente esta trenza y ahora te quedas tan pancho/ Imposible decir nada, padrecito, esto supera todo lo que hubiera podido imaginarme” (109). Su curiosidad científica se limita únicamente al desencadenamiento de las fuerzas, mas no participa de ellas:

uno desata las águilas y después es bueno fijarse dónde demonios van a parar. Una especie de responsabilidad de demiurgo, por darle un nombre. —¿Es una especie de experimento, o qué?  
—Experimento, experimento —rezongó Marrast—. Ustedes en seguida quieren certezas. Mira, no es la primera vez que suelto un águila, para seguir con el tropo, un poco por salir de la costumbre y otro poco porque la idea de desencadenar algo, cualquier cosa, me parece oscuramente necesaria (87).

Una vez que el cuadro ha sido retirado de la sala, le resulta imposible seguir las reacciones de los neuróticos, puesto que ya no serán públicas ni visibles, aunque sí continuarán en el anonimato:

Siempre se puede prever una parte, los primeros círculos concéntricos. El retrato del doctor Lysons cambiará de emplazamiento o más probablemente quedará en los depósitos del museo a la espera de tiempos menos agitados. Nosotros nos volveremos a París, Harold Haroldson olvidará poco a poco esta pesadilla burocrática, y Scotland Yard, si es que supo algo del asunto, archivará una carpeta apenas empezada (110).

Otro “espíritu científico que acabaría fabricando armas atómicas” (77) —según el propio Ochs— es Polanco. Hablando del experimento de Marrast, Polanco alaba su labor como creador —“armas motores imponderables, agitas aguas inconsútiles. Sos un inventor de nuevas nubes, hermano” (88)— y se iguala con él: “Lo mismo que yo, que soy un inventor incomprendido pero impertérrito” (88); armado de una afeitadora eléctrica y una cacerola de porridge, su experimento se reduce a la creación de un motor casero, y las aguas que pretende agitar son las de la laguna. Sin embargo, al comparar los cuatro experimentos (Tell con la muñeca, Marrast con los neuróticos, Ochs con las muñecas, Polanco con el motor), vemos que tienen en común el deseo de ‘agitar’ el medio que los contiene, ya sea la sociedad,

Hélène o la laguna.

Para finalizar este apartado, hay un elemento que no puede escapar de la comprensión lectora: los personajes de la novela están guiados más por el paralelismo que por la psicología, por un juego de espejos que reproduce los caracteres. El tema del doble es recurrente en otros cuentos y novelas del autor; en *Rayuela*, más precisamente, el *doppelgänger* (el doble) tiene una referencia directa a las sustituciones de nombres (pero no de caracteres) en Dostoievski; son el mismo, pero uno de cada lado: “porque estoy yendo y viniendo de tu territorio al mío, si es que llego al mío, y en esos pasajes lastimosos me parece que vos sos mi forma que se queda ahí mirándome” (2004, 56). En *62/Modelo para armar* los pares abundan. Para Hélène, Juan se iguala al muchacho que anestesió una tarde y que falleció en la operación; la sustitución se lleva a cabo por la pasiva sumisión de ambos:

algo en el corte de pelo, en la línea decidida de la nariz y las finas arrugas prematuras que le bordeaban la boca le había recordado a Juan. [...] había bastado que el muchacho se enderezara en la cama y le tendiera una mano huesuda, y que después la escuchara hablar con una atención cortés, para que su semejanza con Juan se hiciera evidente (73).

El muchacho en la camilla y Juan son situaciones que se tocan en la conciencia de Hélène por la aversión que tiene hacia los sentimientos: indefensos, desnudos, necesitados de ternura y cuidado, despiertan en ella una debilidad que rompe su barrera; ella, “que sólo ha entregado su cuerpo cuando tenía la certeza de que no la amaban, y solamente por eso, para deslindar el presente y el futuro, para que nadie subiera después a llamar a su puerta en nombre de los sentimientos” (100).

Gracias a la sustitución, es posible que los personajes sientan la presencia del otro como un doble o como un ente que habita los objetos: Juan, que no conoce el departamento de Hélène, ha estado presente para ella en la muñeca, en Celia y en el muchacho muerto; cuando Hélène se rinda al llanto, la sustitución se volverá un delirio que no distingue entre la clínica, la sala, el muchacho y Juan.

En el caso de la sustitución entre Frau Marta y la condesa, la sensación de estar asistiendo a una presencia no surge precisamente de la atmósfera del hotel, de las manos de Frau Marta —que crean una fijación obsesiva al tener “algo de lechuzas, de garfios negruzcos” (56), un lenguaje incomprensible que termina haciéndolos prisioneros— o del tedio que sienten los personajes en Viena, sino de una asociación más profunda: “había algo más, que no era únicamente frivolidad de desocupados la que nos había obligado a mudarnos [...] ansiosos de que ocurriera algo que no podíamos prever” (55). Tell es la primera en usar la metáfora de la condesa, quizá influida por las historias que Juan le cuenta en Viena: “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” (56).

La identificación Hélène - Frau Marta - Condesa sangrienta se fundamenta en la figura del vampiro: Hélène desarrolla un vampirismo mental sobre Juan y seduce a Celia; la Condesa sangrienta torturaba y asesinaba a doncellas vírgenes para bañarse en su sangre y mantenerse joven; Frau Marta ejerce un vampirismo mental sobre la chica inglesa y acude a su recámara, no se sabe si para morderla o para seducirla:

también la linterna de Erszebet Bathori hubiera iluminado vagamente la cabellera negra de la condesa mientras se acercaba a la cama donde una criadita atada de pies y manos se debatía amordazada, tan diferente de la chica inglesa aunque quizá después de la primera visita todas esperaran así a la condesa, todas estuvieran sentadas en la cama ya sin ataduras ni mordazas, unidas por otro lazo más profundo a la visitante que posaba la linterna sorda en la mesa de noche de manera que siguiese iluminando el perfil de la chica que no se había movido, la garganta que la mano de Frau Marta empezaba a descubrir corriendo poco a poco el cuello de puntillas del pijama rosa (124).

Y aquí es donde funciona la incertidumbre: las partículas “sin imaginarme”, “sin proponérmelo”, reflejan la imposibilidad de racionalizar el suceso; la sustitución en la imaginación de Tell no se explica solamente por el juego de metáforas, sino que hay una especie de vampirismo mental que la

condesa ejerce a través de Frau Marta. Sobre el tema, Cortázar nos dice:

yo sentía la presencia de eso que yo llamo el vampirismo psíquico. No soy el inventor de la frase. Un vampirismo que no es el de Drácula, no se trata de gente que se anda sacando la sangre. Hay gente que se anda *sacando el alma*, para usar la vieja expresión. Es decir, hay gente que vampiriza espiritualmente, que posee espiritualmente, que esclaviza espiritualmente, con una fuerza terrible, una fuerza psicológica, demoníaca (Prego, 181).

Lo que había empezado como una broma, un juego, una manera de matar el tedio, se convierte en una persecución vital para ambos; el vampirismo que ejerce Frau Marta sobre la chica inglesa incide sobre Juan y Tell: “allí donde algo nuestro e imaginario terminaba para dar paso a otra cosa que no podía ser verdad pero que estaba ocurriendo, finalmente habíamos tenido razón” (90). Y contra todas las expectativas, el desenlace no es el previsto; termina por no encajar dentro de la historia que se han formado: la chica inglesa espera despierta, Frau Marta no la muerde.

Como una acción paralela, encontramos la historia en la que Hélène seduce a Celia. Esta cadena se inicia con el muchacho muerto en la clínica, que guarda un parecido pasmoso con Juan, seguido del descenso de Hélène al subterráneo, en donde encuentra el anuncio de la niña que ama el queso Babybel; durante este pasaje, Hélène siente una atracción hacia el ojo izquierdo de la niña, que es como un túnel —“un ojo como la entrada de 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” (79)—; posteriormente, Hélène verá en Celia a la niña del queso Babybel: “Celia la miró por primera vez de lleno y Hélène vio de nuevo la cara de la niña que amaba el queso Babybel, los pequeños túneles que nacían en sus ojos” (82), y la comparará con un juego de muñecas. Éstas y otras analogías serán tratadas a continuación con el tema de las *figuras*.

## 4.2. Las figuras

Como veíamos anteriormente, Morelli había ideado un libro que fuera una bola de cristal capaz de contener el macro y el microcosmos, “en una visión aniquilante” (2004, 4). Tanto Morelli como Oliveira buscan un acceso, un punto sin espacio ni tiempo, fuera de la conciencia y de las cosas, en que todo cristalice. Si en *Rayuela* la metáfora era un conjunto de piolines surgiendo de cada cosa para reunirse en una mano, en *62/Modelo para armar*, son las coincidencias las que producen la sensación de una realidad metafísica desde la cual puede ser explicada la totalidad de las cosas. Esta búsqueda ontológica está presente en las vanguardias, las cuales inquirían una nueva relación entre el hombre y el mundo; en cambio, el *nouveau roman* le niega dicha función axial. En *62*, los objetos convergen “para incidir en una atención bruscamente solicitada” (5): la imagen y la voz del comensal en el espejo, el libro de Butor en la vitrina, el Sylvaner, el restaurante, las imágenes que remiten a Hélène (el basilisco, el castillo, la condesa); toda la cadena de objetos, aparentemente triviales, apunta hacia una condensación que el personaje no es capaz de aprehender o explicar. Al preguntarse constantemente por el sentido de estos acontecimientos, los personajes intuyen un orden, una clave que descifre el centro en torno al cual se mueven. Cortázar lo explica así:

El lector del libro, que indirectamente recibe el influjo de esas fuerzas, las verá actuar a lo largo de la novela e influenciar el destino de los personajes, quienes, por su parte, creen que actúan libremente y no sospechan que esa primera constelación ya contenía íntegramente construido el modelo del cual son simples medios o piezas (1994c, 99).

Morelli subraya una cita de Musil que describe precisamente la revelación (del vidente o del que alucina) a través de los objetos como un “algo” inenarrable: “Siento que está ahí, que existe. Produce en mí un efecto, como si tratara de hablar. [...] Es como si tuviera un sentido adicional, uno más que los otros [...] Para mí el mundo está lleno de voces silenciosas”

(2004, 102). Juan también siente la necesidad de encontrar “el llamado o el signo oscuro de la cosa misma, [...] la instantánea mostración de otro orden en el que irrumpen recuerdos, potencias y señales para formar una fulgurante unidad” (7).

En un principio, los objetos parecen reunirse por razones lógicas: Hélène es la persona más importante para Juan, el libro representa sólo una novedad en el escaparate, la condesa funge como un recuerdo de Frau Marta y lo acontecido en Viena. Sin embargo, aunque las asociaciones dentro de la novela pueden ser obviadas y comprensibles, también pueden ser azarosas e inexplicables, o reducidas al “sistema de imágenes analógicas conectándose con el hueco por razones históricas o sentimentales” (8) —a diferencia del *nouveau roman*, que rechaza las referencias externas o previas—. Por ejemplo la cadena: basilisco > broche de Hélène + la *Basiliken Haus*<sup>58</sup> en Viena > Viena > condesa > grito de las criadas en la *Blutgasse* > chica inglesa > Frau Marta > Hélène. Debo aclarar que estos elementos, a pesar de que pueden esquematizarse, no necesariamente siguen un orden o un sentido: se puede pasar, por ejemplo, de Hélène a la condesa o de la condesa a Hélène sin que esto elimine el resto de los elementos que se mantienen siempre presentes en la motivación. No obstante, al traducir la experiencia en lenguaje, necesariamente hay una disposición ordenada de los elementos, supeditándolos a un antes y un después; de hecho, nosotros como lectores, no acudimos tampoco al momento original de la acción, sino que el libro se nos propone ya como un acertijo.

A esta serie de asociaciones libres, Cortázar las llamó ‘*figuras*’, mas no en el sentido de figuras literarias o retóricas, sino como una representación

---

<sup>58</sup> La Casa de los Basiliscos se encuentra en la calle de Schönlaterngasse #7. Según la leyenda local, un basilisco se había alojado en el pozo de un panadero, matando a toda la gente que se acercaba para sacar agua; una de las versiones dice que la criatura fue muerta al arrojarle piedras al pozo; sin embargo hay una variante en la que el aprendiz de panadero se enfrenta al basilisco con un espejo: al mirarse reflejado, el monstruo quedó petrificado. La casa tiene un basilisco de piedra y la historia ilustrada en su fachada (Bueno Sánchez, Gustavo, “Ontogenia y filogenia del basilisco” en *El basilisco*, núm. 1, 1978, p. 64-79).

de la casualidad, sin reducirse a ésta:

Muchas cosas que la gente atribuía a casualidades, cuando usaban la palabra *casualidad* para explicar o explicarse ese tipo de ‘coincidencias’ que se daban en la vida, yo sentía de manera intuitiva que decir ‘casualidad’ o ‘coincidencia’ no explicaba absolutamente nada. Esas cosas que se producían y parecían coincidencias o casualidades yo las sentí siempre desde muy niño como respondiendo a un sistema de leyes diferente al sistema de leyes aceptable y conocible por todo el mundo. Que me parecían tan rigurosas y tan implacables como las leyes del día. De modo que —para seguir usando esta imagen— esas leyes de la noche, esas leyes misteriosas, tenían para mí la misma fuerza que las leyes del día y entonces a mí no me asombraba en absoluto cosas que parecían casualidades incluso sorprendentes o coincidencias inquietantes para la gente. Yo las tomaba como el cumplimiento de esas leyes e incluso desde pequeño tuve una especie de noción triangular de lo que luego yo llamaría *figura*.

Yo sentía que cuando se producía un elemento A, seguido de un elemento B —que era lo que la gente llamaría una coincidencia o una casualidad— había un tercer elemento C, que podía ser un elemento alcanzable, comprensible o no; pero de todas maneras yo sentía que el triángulo, que la figura, se cerraba. Nunca había A y B, siempre había A y B que despertaban, que creaban la noción de C.

Yo sé que es difícil dar ejemplos de eso, porque muchas veces hay una cosa instantánea, fulgurante. Por ejemplo: de pronto el golpe de una puerta coincidía con un olor, una puerta se golpeaba y yo percibía un olor. Y entonces algo en mí sabía que en alguna parte de la casa iba a ladrar el perro; y el perro ladraba. Ahí se cerraba el triángulo. [...] es perfectamente loco, eso no responde a ninguna ley verificable, o sea que el perro ladre porque yo he percibido un olor y una puerta se ha golpeado. Y sin embargo me perseguía, se me daba en muchos momentos de mi vida y en vez de asustarme o preocuparme, yo lo recibía con alegría porque me iba familiarizando con ese mundo de las figuras, con ese mundo de las constelaciones, como le llamé después (Prego, 88).

Las *figuras* se asientan sobre la noción fundamental de la coincidencia.<sup>59</sup> La historia de Frau Marta inicia porque “Tell, digna aunque dolorida, había bajado sola a tomar el desayuno en la sala naranja del hotel Capricornio, ocasión en la cual había escuchado sin proponérselo el diálogo entre la vieja y la chica inglesa” (47). Aunado a ello, hay una fuerza unitiva, un “algo” inexplicable que les da a los personajes la sensación de incertidumbre:

---

<sup>59</sup> Cortázar reconoce la influencia de Lezama Lima: en *Paradiso*, la coincidencia de objetos en una vitrina, en un instante, apunta hacia un sentido o una dirección.

Juan no llegaría a saber jamás, y Tell mucho menos, por qué había sido tan necesario prestar cada vez mayor atención al diálogo, y que del diálogo surgiese el convencimiento de que había que seguir escuchando y que para eso era forzoso mudarse inmediatamente del hotel, cosa que hicieron esa misma tarde para instalarse en el Hotel del Rey de Hungría viejo y destartado pero tan cerca de la Blutgasse en el ceniciento dédalo barroco de la antigua Viena (48).

Aquí, la causalidad es traducida en términos de casualidad: la formación de una *figura* no se limita a la relación espacio-temporal, si bien la sucesión lineal de los acontecimientos podría indicarlo, ni tampoco a la asociación libre, sino que depende del encadenamiento subjetivo (tanto de los personajes como del lector) con que se percibe la relación significativa de dichos eventos:

el hecho de que elementos que para las leyes naturales no están relacionados o no son heterogéneos —como puede ser un radiador, esta mesa y aquel teléfono— en determinados procesos de intuición (e incluso de distracción, como se dan en la filosofía Zen) se enlazan instantáneamente, crean una especie de figura que no tiene por qué ser de tipo material. Puede producirse a partir de ideas, sentimientos, colores. [...] Es una especie de iluminación instantánea en que [...] el golpe de una puerta en el momento en que te llega un perfume de flores y un perro ladra, lejos, deja de ser esas tres cosas para ser *otra cosa*. [...] para mí es la prueba de que el cerebro del hombre, su capacidad imaginativa, tiene como larvada la posibilidad de transformar la noción de realidad creando diferentes figuras (Prego, 118).

A través de imágenes —“un pedazo de cielo rojizo” (11) como la sangre vertida por la condesa, “las manos de Frau Marta” (54)—, sonidos —la equivalencia fónica entre *saignant* y *sanglat*—, olores —“un olor a húmedo que salía del portal” (11) o “el olor a musgo del Hotel del Rey de Hungría” (54), tal como debían oler los sótanos en los que la condesa torturaba a sus víctimas—, temas —el vampirismo heredado de Elizabeth Bathory, las imágenes escatológicas—, cercanías históricas o geográficas —el Hotel del Rey de Hungría, la calle de la Blutgasse—, los elementos de la *figura* conforman una unidad de significado que no puede ser expresada más que

en términos de un *deja vú*,<sup>60</sup> “anulando vertiginosamente cualquier enlace causal ordinario” (16).

Son varias las analogías que se forman en la novela y que, al igual que el *nouveau roman*, se repiten a partir de un punto desencadenante — Maguhn (1991) habla de isotopías—. En *La celosía* de Robbe-Grillet, sentarse a la mesa y matar a un ciempiés conforma la mayor carga narrativa; en 62, la muñeca, la ciudad, el paquete, el basilisco o la condesa aparecen constantemente en la narración. Este mecanismo constituye el principio de armado de la novela:

- château (‘castillo’ sangriento/‘carne’ cruda) > Chateaubriand (mencionado en el libro de Butor que compra Juan horas antes de entrar al restaurante)
- château (‘castillo’ sangriento/‘carne’ cruda) > Condesa sangrienta > Hélène
- Sylvaner (vino) > Transilvania > vampirismo + baño de sangre > Condesa > Hélène
- Polidor > lúgubre > castillo
- muchacho muerto > Juan
- Frau Marta > Condesa > Hélène
- Arcueil > Marqués de Sade > escándalo > estatua de Marrast
- Blutgasse > callejón de la sangre > condesa
- San Sebastián > martirio > Hélène
- basilisco > casa en Viena / anillo de monsieur Ochs / broche de Hélène
- Impasse de l’Astrolabe > manía de las constelaciones en Juan
- muñeca abierta de Monsieur Ochs > la condesa mutiladora > el muchacho en una mesa de operaciones/autopsia
- ojo izquierdo de la niña que amaba el queso Babybel > entrada de un túnel
- la niña del queso Babybel > Celia
- Hélène ofreciendo su casa a Celia > dedo para encaramarse > caracol Osvaldo sobre una cucharilla
- Tell aseando a Nicole > muñeca
- Hélène > Diana + Juan > Acteón<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Cuando Juan reflexiona sobre lo acontecido en el Polidor, creo encontrar una referencia a Proust a través de la música; Juan habla de acordes y resonancias que se repiten en los objetos: “Pero esto último dejarlo para más tarde; la botella de Sylvaner era quizá una de las falsas resonancias en el posible acorde, a menos que el acorde fuese diferente y contuviera la botella de Sylvaner como contenía a la condesa, al libro, a lo que acababa de pedir el comensal gordo” (5). Proust usa una “frase breve” de la “Sonata de Vinteuil” para recordar el amor de Swann por Odette.

<sup>61</sup> Hélène se transfigura mitológicamente: “Vaya a saber si Diana no se entregó a Acteón, pero lo que cuenta es que después le echó los perros y probablemente gozó viendo cómo lo destrozaban. No soy Diana pero siento que en alguna parte de mí hay

- Celia > San Jorge > matador de basiliscos > destruir a Hélène

Estas actualizaciones pueden estar dadas por el autor y los personajes, o bien pueden aparecer veladas para que sea el lector quien complete las *figuras*; sin embargo, aun cuando sean puntualizadas por los personajes, dependen en gran medida del lector: “El libro debía ser como esos dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginativamente las que cerraban la figura” (2004, 109). Más que de figuras completas, 62 se conforma por una serie de puntos que el lector, asumiendo un papel activo, deberá unir para develar la *figura*; será el lector quien le otorgue un sentido al texto.

Podemos pensar que el acomodo de los eventos es dictado por el azar u optar por la idea de un determinismo del cual participarían el autor, el lector y una fuerza superior desconocida. Los surrealistas utilizaron el término “azar objetivo”, que Breton expone en *Nadja*; se trata de coincidencias que operan con una ley incognoscible:

*al margen de su estructura orgánica*, es decir, en la medida en que depende de los azares, del más insignificante o del más importante, en que, oponiéndose a la interpretación tópica que se me ocurre para entenderla, me introduce en un mundo como prohibido que es el de las repentinas proximidades, el de las petrificantes coincidencias, el de los reflejos por encima de cualquier otro impulso de lo mental, el de los acordes simultáneos como de piano, el de los relámpagos que permitirían ver, pero *ver* de verdad, si no fueran aun más veloces que los otros. Se trata de hechos cuyo valor intrínseco es sin duda difícilmente apreciable pero que, por su carácter absolutamente inesperado, violentamente incidental, y por la naturaleza de las sospechosas asociaciones de ideas que suscitan, haciéndole pasar a uno de los hilos de araña a la telaraña, es decir, a la cosa mas centelleante y mas graciosa del mundo si no fuera porque cerca,

---

perros que esperan, y no hubiera querido que te hicieran pedazos” (168). En otro texto, *Prosa del observatorio*, Cortázar hace una referencia más simbólica:

Diana la historia del hombre relegado y derogado, Diana la historia enemiga con sus perros de tradición y mandamiento [...] y que el cazador trizará como triza su doncellez despótica para alzarse desnudo y libre y asomarse a lo abierto, al lugar del hombre a la hora de su verdadera revolución de dentro afuera y de fuera adentro (1999, 68).

o en los alrededores, está la araña; se trata de hechos que, aunque hubiera que considerarlos como meras constataciones, siempre aparentan ser una señal, sin que pueda decirse con precisión que señal, que me hacen descubrir inverosímiles complicidades en plena soledad, que me convencen, cada vez que creo que solo yo manejo el timón del barco, de que soy un iluso (Breton, 2004, 56).

De cualquier forma, el sentido mediato, la revelación a la que alude el armado, sólo puede ser comprendido en conjunto y a *posteriori*. Juan compra el libro de Butor “media hora antes sin saber bien por qué”, sin el conocimiento de que el nombre de Chateaubriand en la página que abre al azar, duplicará el château (‘castillo’) sangriento en el pedido del comensal:

había comprado el libro sabiendo que lo compraba sin necesidad y sin ganas, y sin embargo lo había comprado porque el libro iba a abrirle veinte minutos después un agujero en el aire por donde se descargaría el zarpazo, toda posible ordenación de los elementos parecía impensable [...] demostración de cómo una vez más el antes y el después se le destrozaban en las manos (17).

En *Rayuela*, la noche de la muerte de Rocamadour, Oliveira le explica a Babs que la seguridad ontológica significa el conocimiento certero de que una cosa determinada sucederá; sin embargo, esa seguridad ontológica se ve destruida ante la imposibilidad de conocer la totalidad de la cadena en la que se insertan las acciones. Sólo desde la ubicuidad, un sujeto sería capaz de apreciar todas las combinaciones posibles; fuera de esa ubicuidad, los desencadenantes de futuras coagulaciones pasan desapercibidos en su momento, y no es hasta que tienen una consecuencia que son incluidas como causas:

Y ella no sabe que la sangre la va a salpicar, no sabe que ha puesto ahí la silla para que la sangre la salpique, y no sabe que hace diez minutos le dio una crisis de *tedium vitae* en plena antecocina, nada más que para vehicular el traslado de la silla a la vereda. Y que el vaso de agua que bebió a las dos y veinticinco estaba tibio y repugnante para que el estómago, centro del humor vespertino, le preparara el ataque de *tedium vitae* que tres pastillas de leche de magnesia Phillips hubieran yugulado perfectamente; pero esto último ella no tenía que saberlo, *ciertas cosas desencadenantes o yugulantes* sólo pueden ser sabidas en un plano astral (2004, 41; las cursivas son mías).

La noción de *figura* resulta una explicación *a posteriori* (como veíamos en el caso de la determinación psicológica de los personajes): una vez que Juan comience a analizar la situación, creará relaciones (recuerdos, motivaciones, deseos) que nada tienen que ver con la imagen inicial, pero que le ayudan a descifrarla en términos lógicos mediante una falsa causalidad: “A lo sumo puedo tratar de repetir en términos mentales esto que ha ocurrido en otra zona, procurando distinguir entre lo que formaba parte de ese brusco conglomerado por derecho propio y lo que otras asociaciones pudieron incorporarle parasitariamente” (6). Estas asociaciones son hipotéticas, válidas para el que las presencia (en este caso, el personaje y el lector); siempre queda preguntarse qué hubiera pasado si Juan no hubiera entrado al restaurante,

si el hecho de haber mirado distraídamente el libro de Michel Butor un segundo antes que se escuchara la voz que pedía un castillo sangriento, había establecido una aceptable relación causal, o si en el caso de no haber abierto el libro y tropezado con el nombre del autor de Atala, el pedido del comensal gordo hubiera resonado en el silencio del restaurante Polidor para aglutinar los elementos aislados o sucesivos, en vez de mezclarse anodinamente a tantas otras voces y murmullos en la modorra distraída del hombre que bebía Sylvaner (15).

Sin embargo, cuando la *figura* se ha concretado, los elementos resultan inseparables para su sentido; incluso si se alterara la cadena, seguiría presente ese “algo” que actúa por debajo de la causalidad y que anuda los acontecimientos de manera significativa.

Los personajes (y con ellos el autor y el lector) conocen la certeza o la posibilidad de que se cumplan ciertas acciones, aquellas que obedecen a la causa y efecto, pero hay otras operaciones que se escapan a la explicación; una de las características que comparten las vanguardias y 62 es la fragmentación: el autor no conoce toda la historia: “¿Por qué imaginarlo consecutivamente, cuando tal vez ya todo se ha resuelto en la ciudad, y esto es la prueba?” (183). Así, los múltiples envíos de la muñeca tienen

consecuencias que nadie habría previsto:

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 (155).

La cadena de circunstancias que llevan la muñeca hasta Hélène parece más bien fortuita: el experimento de monsieur Ochs, el regalo de la muñeca a Juan, el encuentro con la mujer en el tren justo en el momento en el que Juan le cuenta la historia a Tell, la idea de Tell de enviarla a Hélène; y del otro lado, el muchacho muerto, el parecido del muchacho muerto con Juan, la llegada de Celia.

Todos estos hechos podrían darse aisladamente sin mayor consecuencia, pero cuando se mezclan en una *figura*, la muñeca cobra un significado específico para cada uno de ellos: monsieur Ochs lo considera un experimento para observar las reacciones de la población frente al tabú (los objetos obscenos dentro de las muñecas) y frente al dinero (la posibilidad de hallar billetes de mil francos); Juan piensa en la formación de *figuras* a raíz del encuentro con la mujer en el tren; Tell la mira como un curioso obsequio que no ha llegado a su verdadero destinatario; y Hélène, que es vista como ese último receptor, le da el simbolismo más vital: la salvación de sí misma; dice:

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' (120).

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 (124).

Antes o después, con la experiencia del muchacho muerto

sumándose a la *figura*, la muñeca llega a su destino, pero deja de ser un mensaje de Juan para convertirse en una misión válida sólo para Hélène, al igual que las asociaciones en el Polidor sólo son válidas para Juan:

otra cosa había nacido en el momento de esa muerte que se había parecido a mi muerte, y entonces había llegado la muñeca y alguien la había dejado caer como alguien había podido pedir un castillo sangriento o mirar una casa con el relieve de un basilisco, poniendo de alguna manera todo eso que ahora tomaba la forma del llanto (167).

En la mente de Hélène, los factores se resuelven en la muerte del muchacho y en la llegada inútil de la muñeca, que de haber sucedido antes habría significado una tregua con el mundo, con Juan, con sus sentimientos:

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? (125).

A partir de aquí, Hélène hará la doble sustitución: Juan > muñeca > Celia; por ello, cuando Celia desviste la muñeca y la acuesta, tiene la sensación de estar participando en un juego: “Una muñeca jugando con otra, ahora tengo dos muñecas en mi casa, la locura es contagiosa. [...] esos locos que juegan con vagas muñecas en Londres [Marrast], y Juan jugando con Tell en Viena, y Tell enviándome una muñeca porque sí, porque es una bonita locura” (101). La muñeca deja de ser un juego y se convierte en la posibilidad de controlar los actos y el mundo. Basta observar el carácter ritual con que se desarrolla la escena:

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, crispada y distante a la vez (188).

Entregándose a Celia —violándola—, aun cuando esta acción represente un cumplimiento caótico del verdadero mensaje, Hélène reproduce el mito del vampiro: no sólo para estar más viva, sino por su deseo de “quitarle” vida a la joven para dársela al muchacho muerto, a Juan, y con ello abolir las muertes y su culpa. La ceremonia que lleva a cabo debió servirle para reconciliarse consigo misma, para comenzar otra vida donde no fuera tan dura y fría, una vida que le permitiera experimentar sentimientos y entregarse; para descubrir que el desorden de Celia podría ser también el desorden de un hombre (los platos sucios, la cama deshecha, la ropa abandonada, el tabaco en el café). Sin embargo, la violencia del acto y el contenido de la muñeca anulan esta posibilidad.

Con los elementos del muchacho muerto y Celia, Juan deja de ser la causa y se vuelve un testigo de la derrota y el llanto de Hélène. Y aunque las acciones se encadenen por efecto de la causalidad, la no-responsabilidad no los libera de su inclusión como sujetos de la acción, pero no como “hacedores” sino como objetos que forman parte de la *figura*:

esperar que comprendieras que no había sido así, que yo no había estado detrás de ese envío y de esa torpeza que había estrellado la muñeca en el suelo (pero no te quejabas, había tanta irónica distancia en el relato que le hacías a Tell, sin nombrarme ni una sola vez), y que sin embargo todo eso me concernía y te concernía, 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 (155).

De ahí que, aunque se entregue a Juan, resulte imposible un

verdadero encuentro; la entrega final de Hélène se da desde la negación, desde la maldad: “De alguna manera te quiero, pero también tenías que saber que lo mismo me da Celia que tú o lo que pueda venir mañana” (186). Con esta última visión, la *figura* de Hélène como un doble de la condesa se cierra sobre sí misma; Hélène, la devoradora de vírgenes:

“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... (186)

La muñeca, convertida en “un paquete atado con un cordel amarillo y que pesaba más y más” (119), será el mismo paquete con el que Juan la ve en los tranvías de la ciudad, el mismo paquete que llevan las mujeres en Navidad para parecer menos solas. A partir de la noche de la violación, Hélène cargará consigo ese peso con la consigna de llevarlo a la calle Veinticuatro de Noviembre, donde alguien estaría esperando, donde alguien tendría que ser el destinatario final. Si recordamos, al final de la novela, Hélène llega al hotel de la ciudad con el paquete, pero no es Juan quien la espera para liberarla, sino Austin, quien termina por asesinarla: “el golpe del paquete contra el piso aunque ya no se oyó a sí misma cayendo sobre algo que se rompía por segunda vez bajo su peso” (189).

Salvo por un fragmento del “Poema de la Ciudad” —“una cita con dedos, con pedazos de carne en un armario” (21)—, el contenido de la muñeca es un misterio que la novela no aclara; queda en el lector hacer las suposiciones debidas:

La muñeca había caído boca abajo pero el impulso la había hecho girar sobre sí misma y ahora estaba de espaldas, rota en dos mitades, un brazo torcido. Al levantar la valija para salir, Celia vio mejor el cuerpo roto de la muñeca, algo que asomaba por la rajadura. Gritó sin comprender, su grito era una comprensión anterior a ella misma, un horror final que precedió la ciega fuga (132).

Hélène se tomó del marco de la puerta, creyó que también ella iba a gritar; pero no, quedaría para la vuelta, junto con las sábanas sucias y el desorden y el cuarto de baño salpicado. La rajadura abría en dos el cuerpo de la muñeca, dejando ver claramente el interior (135).

Sin embargo, el contenido de la muñeca no es lo más importante para la conformación de la *figura*, sino la trasfiguración de la muñeca en Celia: “Faltaba echar esa carta y ahí la tienes sobre el tapete, juego limpio, querido. Te hablo con figuras, como a ti te gusta. La carta de la niña virgen que rompió la muñeca, del pequeño San Jorge tonto y virgen que destripa tus basiliscos” (185). Como en un juego de cartas, Celia es el as bajo la manga. Para ilustrar el funcionamiento de las *figuras*, Cortázar utiliza otras metáforas que remiten a la idea de casualidad: las barajas, la cristalización, la coagulación, las constelaciones, el caleidoscopio, el mandala, el billar, la fotografía. Veremos cómo se acomodan dentro de la novela.

La trama de 62 funciona como una serie de cartas que se barajean indistintamente sobre la mesa:

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” (Téllez, 2008, 38).

Como en el tarot, el armado que propone Cortázar es “algo que tiene que resolverse, un poliedro donde cada arista y cada cara tiene su sentido inmediato, el falso, hasta integrar el sentido mediato, la revelación” (2004, 28). Estas “cartas” corresponden a la segunda parte de la novela. Al iniciar la narración, Juan nos muestra el mazo completo (las primeras páginas de la

novela que resumen los acontecimientos narrados) y se dispone a tirar; sin embargo, es imposible determinar cómo irán saliendo las cartas; tomado como un juego, lo que percibimos como una unidad narrativa son fragmentos de una totalidad siempre mayor e inasible. En la carta que escribe para Tell, Marrast se pregunta “¿cuántas combinaciones habrá en esa roñosa baraja que el tipo con cara de pescado está mezclando en la mesa del fondo? [...] Mira, si pienso que un día la baraja se da de una manera que nos junte en alguna cama de este mundo, lo pienso libremente” (136); para Marrast hay una posibilidad de haberse acostado con Tell en vez de con Nicole, y entonces la historia hubiera sido diferente o no, porque dentro de esas variables también estaba la de que terminara con Tell por los mismos motivos.

Los personajes hacen apuestas sobre las consecuencias que tendrán sus actos: cuando Marrast envía la carta a los neuróticos, ignora por completo las fuerzas que desencadenará; no hay en ella nada que le asegure que será leída con seriedad, que provocará el concurrir masivo de los neuróticos al museo, que terminarán adoptando a Austin y que pronto entrarán al juego el superintendente y la policía. Aquel que tiene la baraja en la mano conoce todas las cartas, pero desconoce la tirada que se formará, pues a pesar de que las cartas sean barajeadas, al final hay un orden (colocarlas sobre la mesa), y ese orden será una revelación o una invención; únicamente cuando se coloca la última carta y se lee el significado, la tirada cobra sentido.

De la misma forma, las cartas involucradas en la historia de la muñeca no dependen de Juan, sino que salen por casualidad, recomponiendo la *figura*; así sucede cuando Juan le cuenta a Tell la historia de monsieur Ochs y resulta una “coincidencia” que al mismo vagón suba una pasajera con una muñeca; o cuando a pesar de que conoce las historias sobre la condesa y las muñecas de monsieur Ochs —para Juan cada pasaje contiene más cartas que para el resto de los personajes: conoce que la muñeca procede de Ochs, asocia a Hélène con la condesa—, nunca prevé que Tell la

envíe a Hélène, aun cuando la “baraja” de ella es menor: “jugaba con el mínimo de cartas: la vieja, la chica inglesa, el hotel habitado por sombras que trizaban el tiempo, e impalpablemente la condesa como alguien que también hubiera podido estar hospedándose en el hotel [...] Con esa baraja inocente y ambigua entraba Tell en el juego para mi más secreto regocijo” (57).

Todos estos “signos” analizados *a posteriori* consiguen una carga simbólica que hace pensar en el acomodo de las barajas mediante un orden preestablecido:

Yo le había contado la historia a Tell en el tren de Calais, y entonces había ocurrido lo de la pasajera pelirroja, esas coincidencias curiosas, pero ahora en la vieja Viena y frente a la casa del basilisco todos esos signos me devolvían a la condesa, la acercaban como nunca a un territorio donde vagamente latía el miedo, y por eso cuando Tell me había contado de Frau Marta, quizá a la mañana siguiente o dos días después, había sido como si Frau Marta viniera desde antes, establecida y ordenada y como decidida por un encuentro de señales inciertas al pie de la casa del basilisco, en torno a la sombra azul, a la ausencia de Hélène (68).

De esta característica se deriva la sensación de estar asistiendo a un juego ya terminado y cuyas cartas se repasan; incluso los personajes tienen la esperanza de que la baraja puede ser tirada de nuevo, con resultados diferentes:

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 renunciaciones (26).

Se podrían tirar de nuevo las cartas, buscando la forma de cambiar los resultados, pero seguirían sin poder obrar sobre ellos. Hélène sentencia:

Quizá hubiera podido detenerlo antes que se levantara y fuera a abrir el placard, decirle que era inútil y que él sabía que era inútil, que de alguna manera la aguja ya estaba clavada en la vena y todo se cumpliría sin que lo quisiéramos ni lo impidiéramos, en la interminable libertad de elegir lo que de nada nos serviría (165).

Como en el origen del Universo, en la novela hay Big Bang narrativos que desencadena un conflicto; también aquí, los personajes no pueden saber hacia dónde los lleva la expansión del todo novelado: “los personajes están movidos por fuerzas que no son las fuerzas de la psicología. Se mueven, forman una constelación que está regida por elementos que no se puede explicar racionalmente, como no se explica la ciudad” (Prego, 1985, 93-94). Cortázar utiliza la metáfora de las constelaciones, no como un orden fijo e inamovible, sino como un “universo plástico, cambiante, lleno de maravilloso azar, un cielo elástico, un sol que de pronto falta o se queda fijo o cambia de forma” (2004, 67).

La metáfora de la constelación le sirve a Cortázar para negar la fuerza psicológica de los personajes: como estrellas individuales, cada uno ignora que forma parte de un todo mayor (las constelaciones) que ordena sus movimientos (la referencia es a Cocteau). Palma, al estudiar el concepto apunta: “la actividad particular puede influir en ámbitos mayores, sin que éstos estén enterados de tal actividad”, “el aislamiento no existe: lo que sucede en los individuos, en los grupos, nos atañe; máxime si es una novela como ésta [habla de *Libro de Manuel*] donde todo se relaciona, se entremezcla” (1980, 5 y 41).

Con las constelaciones no se niega la existencia de leyes, sólo su desconocimiento: “no había pensamiento posible para esa fuerza capaz de convertir jirones de recuerdo, imágenes aisladas y anodinas, en un repentino

bloque vertiginoso, en una viviente constelación aniquilada en el acto mismo de mostrarse” (1995, 7). Las constelaciones también adquieren una carga mítica y esotérica: al nombrar una constelación, las personas forman figuras en el cielo uniendo con líneas imaginarias las estrellas individuales; en la astrología, los astros tienen una influencia sobre el destino, son signos que guían oscuramente el acontecer humano. En *Los Premios*, Cortázar desarrolla más esta idea:

Cuando miramos una constelación —dijo Persio— tenemos algo así como una seguridad de que el acorde, el ritmo que une sus estrellas, y que ponemos nosotros, claro, pero que ponemos porque también allí pasa algo que determina ese acorde, es más hondo, más sustancial que la presencia aislada de sus estrellas. ¿No ha notado que las estrellas sueltas, las pobres que no alcanzan a integrarse en una constelación, parecen insignificantes al lado de esa escritura indecifrable? No sólo las razones astrológicas y mnemotécnicas explican la sacralización de las constelaciones. El hombre debe haber sentido desde un principio que cada una de ellas era como un clan, una sociedad, una raza: algo activamente diferente, quizá hasta antagónico (A, X).

Cuando se repasan los proyectos de Morelli, una de las metáforas que más llaman la atención es la de la cristalización de la realidad en su totalidad a partir de la acumulación de fragmentos; la idea aparece reproducida en un texto de *Último Round*, “Cristal con un rosa adentro” (2009, tomo II), en el que se explica la formación de las *figuras*:

Se está como ante una cristalización fulgurante, y si la sentimos desarrollarse temporalmente: 1) puerta, 2) sonrisa, algo nos asegura irrefutablemente que es sólo por razones de condicionamiento psicológico o mediatización en el continuo espacio-tiempo. En realidad **todo ocurre (es) a la vez**: la “puerta”, la “sonrisa” y el resto de los elementos que dan la figura, se proponen como facetas o eslabones, como un relámpago articulante que cuaja el cristal sin está (*sic*) en la duración (129).

Esta cristalización sucede de golpe, sin transición, como una revelación o un zarpazo, algo apenas entrevisto pero que otorga la ubicuidad; este es el acceso que Juan busca desesperadamente en 62: “un rostro que sería a la vez un clip con un pequeño basilisco que sería a la vez una muñeca rota en un armario que sería una queja desesperada y una plaza recorrida

por incontables tranvías y Frau Marta en la borda de un pontón” (9). Aunado a la metáfora de la cristalización, se encuentra la de la “coagulación” — también ocurre de golpe— de cosas pasadas y presentes: el pedido del comensal, el libro, la condesa, Hélène, se resuelven en algo que Juan no puede nombrar, dada la limitación del lenguaje, pero que se asemeja a la cristalización, un “cuajar”, un “mero juego asociativo, un espejo y un recuerdo y otro recuerdo”, una “sedimentación” fuera del tiempo (14).

La visión absoluta que no responde al orden ni al acomodo espacio temporal, sino al caos que la provoca, es el caleidoscopio; quien observa a través del cristal, tiene una perspectiva momentánea de la *figura* resultante, una combinación efímera con un sentido único que se refleja en los espejos y se multiplica infinitamente: “Una cristalización en la que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al caleidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, *imago mundis*” (2004, 109). Marrast observa cómo, desde su viaje a Mantua, él y Nicole han pasado a formar parte de “ese caleidoscopio que él [...] Juan se pasaba la vida queriendo fijar y describir” (34). Al igual que la baraja, el caleidoscopio significa fijar una *figura*, “con su aburrida simetría inevitable”, también con la sensación de poder agitar el tubo para cambiar el dibujo: “Quizá, pensó Marrast empezando otro dibujo, todavía se pudiera confiar en algún juego de fuera, algo al margen de sentimientos y voluntades” (35).

Otra forma de percibir el dibujo es lo que se ha llamado novela mandala, ya estudiada por Alazraki (1994): “La novela está hecha como un mandala en el sentido de que con su ayuda, siguiendo un itinerario posible, el lector alcanzará su propia *imago mundi* o, como pensaba Jung de la estructura del mandala, su propia ‘psiquis profunda’” (207). El mandala es un diseño circular usado en el hinduismo que se conforma de un centro y puntos cardinales; las líneas exteriores son los ‘caminos’ que nos guiarán hacia el centro, todavía desconocido; el acceso sólo es posible para una persona, puesto que para los demás resultaría alegórico. En la novela, las líneas que percibimos estarían representadas por los objetos y sus relaciones,

y el camino sería intuitivo a partir del significado personal que se da a esas manifestaciones.

Ahora bien, para finalizar, queda por analizar la noción de la novela como una serie de fotografías. Ya el *nouveau roman*, se había valido del lenguaje cinematográfico para llevar a cabo las rupturas estructurales dentro de la narrativa: la no identificación de los personajes con el espectador, la falta de anécdota, los primeros planos, el impacto visual y no narrativo de las imágenes, el *flash back* y el *flash forward*.<sup>62</sup> Morelli también rechaza la noción de “coherencia narrativa” y reduce la noción de realidad a un conjunto de fotografías:

es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados. No hay más que los momentos en que estamos con ese otro cuya vida creemos entender, o cuando nos hablan de él, o cuando él nos cuenta lo que le ha pasado o proyecta ante nosotros lo que tiene intención de hacer. Al final queda un álbum de fotos, de instantes fijos; jamás el devenir realizándose ante nosotros, el paso del ayer al hoy, la primera aguja del olvido en el recuerdo (2004, 109).

Lo que recordamos, lo que percibimos, en realidad son instantes fijos y no el devenir completo: somos el aquí, el ayer, el futuro, los otros, nosotros desde los otros; especie de fotografías o pedazos de fotografía, como la postal que Juan recibe desde Bari y que simboliza la visión unipersonal de su mundo, reducido siempre a Hélène. Si el autor cediera al impulso de dar coherencia a las fotos para convertirla en cine, regresaría a la literatura fácil —“rellenar con literatura, presunciones, hipótesis e invenciones los hiatos entre una y otra foto”—, la del lector hembra; en cambio, la novela de Morelli muestra acciones sueltas que deben interpretarse, lo que tiene como objetivo “poner al lector en condiciones de aventurarse, de participar casi en el

---

<sup>62</sup> Algunos autores del *nouveau roman* formaron parte del *nouveau cinéma*, como Robbe-Grillet: *L'année dernière à Marienbad* (1961), *L'immortelle* (1963), *Trans-Europ-Express* (1966), *L'Éden et après* (1971); o Marguerite Duras, quien escribió el guión para la película de Alain Resnais, *Hiroshima, mon Amour* (1958). Existe una clara influencia entre ambos movimientos, especialmente en la destrucción de la trama y la imagen (*vid.* Martínez, 1987).

destino de sus personajes” (2004, 109).

Y si la novela ha estado conformada por acciones sueltas, cortes espacio-temporales, rupturas causales, indeterminación de personajes, *figuras* y absurdos, no podía sino terminar en una hipotética hoja en blanco: Juan y Hélène separados, Austin y Celia mirando vacas, Calac y Polanco siendo expulsados del tren por culpa de un caracol, Feuille Morte abandonada en el tren, Nicole interceptada en la ciudad por Frau Marta, Hélène asesinada en la ciudad por Austin, los tártaros y Nicole anclados en una estación de servicio, Marrast discutiendo por teléfono con los tártaros. Con el rescate solemne de Feuille Morte, el lector ve terminada la novela en una incertidumbre más bien caótica y, al igual que los personajes, presente que el instante siguiente habría sido el que contuviera la respuesta final. A falta de una clave que ordene los acontecimientos y las secuencias en la lectura, *62/Modelo para armar* es una obra abierta que invita al lector a recomenzar la lectura, dado que la pluralidad de sentidos es siempre infinita.

## Conclusiones

*62/Modelo para armar*, al igual que otras novelas de Julio Cortázar (*Rayuela*, *Los Premios*, *Libro de Manuel*), se desarrolla dentro del campo de la novela experimental, no sólo por el “armado” propuesto por el autor en las primeras páginas, sino por su carácter metaliterario: su poética se sustenta en los textos morellianos incluidos en *Rayuela*. Al iniciar esta tesis, me propuse analizar *62* con base en el contenido de la teoría morelliana, por lo que ha llegado el momento de concluir qué tan experimental y certera es — en relación a dicha teoría y a otros textos de vanguardia— la novela en cuestión.

Resulta innegable la calidad experimental de la obra, anunciada desde el título, *Modelo para armar*, que apunta a una situación lúdica, efecto empleado anteriormente en las novelas de vanguardia para indicar su carácter trasgresor: *Museo de la Novela de la Eterna (Primera novela buena)*, *Novela en la que no pasa nada*, *Vida del ahorcado (Novela subjetiva)*; la misma intención se trasluce en la advertencia al lector a modo de instrucciones, similar al tablero de dirección de *Rayuela* —aunque en *62* la participación del lector en el armado del texto es mayor, dado que en *Rayuela* se seguía un orden establecido, mientras que en *62* el mecano se construye a nivel interpretativo— o a los prólogos empleados en las novelas de vanguardia (basta recordar *Museo de la Novela de la Eterna*, en la que los prólogos, advertencias y otros textos preparativos son el cuerpo de la novela).

Aunado a ello, estas novelas no se inscriben exclusivamente dentro de la prosa narrativa, sino que se valen de la inserción de otros géneros (poesía sobre todo) y paratextos (recortes de periódico, cartas, notas, etc.) para crear la sensación de un todo fragmentado (*Libro de Manuel* es la novela más trabajada del autor en cuanto a este aspecto); la inserción de

géneros no novelísticos está presente en 62 mediante el “Poema de la Ciudad”, una versificación (profética o nostálgica, dependiendo del acomodo cronológico que haga el lector) de los hechos narrados en prosa.

El armado de la novela se ve favorecido por la disposición gráfica del texto (técnica consolidada en *Rayuela* y *Los premios*): los bloques diferenciados por espacios en blanco y los márgenes dan la impresión de que el lector asiste a un verdadero rompecabezas con piezas intercambiables. Esta fragmentación, como vimos en el capítulo 2, se produce también a nivel de las estructuras de la lengua: el idioma, las oraciones acumulativas o abiertas, los diálogos reducidos a un interlocutor, el empobrecimiento del lenguaje o la creación de neologismos, contribuyen a la apertura interpretativa de la novela y cumplen con la máxima morelliana de romper con el lenguaje literario a favor de un lenguaje vivencial (ya no como *mimesis* sino como *poiesis*); el texto “mensajero” que colocara al lector al mismo nivel que los personajes.

Ahora bien, he ubicado la obra de Cortázar en la misma línea que las del *nouveau roman* (1948-1956), la “obra abierta” estudiada por Eco (1962), la novela de vanguardia (años veinte) y la nueva novela (1940-1960), no sólo por su cercanía temporal, sino por el planteamiento estético que hay detrás de ellas: la trasgresión del modelo tradicional del género novelístico, ya sea como una objeción al realismo y a las obras psicológicas, en el caso del *nouveau roman* francés, o como una continuación de los valores latinoamericanos “originales” para la nueva novela y la novela de vanguardia hispanoamericanas. Lo cierto es que estos movimientos tuvieron a bien buscar una renovación de la novela, lo cual originó una ruptura con las categorías de espacio, tiempo, personaje y anécdota; en estas obras se nota el impulso de “destruir” una historia en vez de edificarla. Si bien es cierto que la novela de Cortázar cumple con este programa de la “destrucción”, resulta necesario hacer algunas puntualizaciones sobre el cumplimiento de dicho programa.

Como vimos en los capítulos anteriores, la poética de 62 se puede re-

construir a partir del ideal cortazariano de la nueva literatura, enunciado no sólo a través de Morelli, sino en algunos ensayos (*Teoría del Túnel, Situación de la novela*), entrevistas y correspondencia: Cortázar, además de ser autor (me refiero a la literatura), fue un crítico literario de su tiempo; convertido en teórico, sus aproximaciones resultan reveladoras para entender la propuesta estética de su narrativa. La originalidad de su obra prevalece sobre la influencia que tuvo del surrealismo, del *nouveau roman* y de las vanguardias, autores a quienes leyó y reconoció en sus obras. En 62 podemos ver cómo se retoman las máximas de esta nueva literatura (la ruptura espacio-temporal, especialmente con la Ciudad y el “Poema”, o la acción fatídica —y no psicológica— de los personajes), a la par que se presentan elementos que definen su estilo y que no pueden pertenecer sino a Cortázar: *mi paredro*, con la motivación antipsicológica de fondo, o las *figuras*, ese armado a través de la casualidad, la analogía o la afectividad.

Así, una de las diferencias más visibles entre los movimientos de vanguardia y la poética cortazariana es el tema de la ruptura espacial: los espacios, que aparecían completamente despersonificados en el *nouveau roman*, aquí forman parte de una subjetividad que envuelve tanto al personaje como al lector; la novela objetivista se convierte en una novela interpretativa, no por la carga significativa que tengan los objetos dentro de la trama, sino por el valor interpretativo que depende del lector; como vimos en el capítulo 3, 62 es una novela que depende en gran medida de sus espacios, no por la ambientación o la localización de la trama, sino por las relaciones significativas de estos espacios con el mundo interno de los personajes. El acceso a una realidad metafísica a través del espacio no se cumple en la novela, al menos no como lo planeaba Cortázar-Morelli, pero en cambio hay un desplazamiento hacia el mundo inconsciente que vale como ruptura espacial; la aparición de la Ciudad (ese personaje —no puede llamarse de otra forma— que ocupa gran parte de la novela), no como territorio onírico sino como una visión del subconsciente, así como la formación de *figuras* a partir de un restaurante o un hotel, abre la puerta a la

labor exégeta: quien lee la novela es libre de otorgarle (subjetivamente) motivaciones a los actos narrados.

Esta existencia de “motivaciones” externas podría verse como una falla en el cumplimiento de la tesis principal de Morelli (anotada precisamente en el capítulo 62 de *Rayuela*): la eliminación de la psicología; sin embargo, las motivaciones externas (producidas por el lector) no anularían la noción de ruptura psicológica, dado que no dependen del texto, sino de su lectura. La antipsicología propuesta por Morelli no reproduce completamente las premisas del *nouveau roman* y de las vanguardias en relación a los personajes sin rasgos distintivos; los personajes de 62 tienen nombres, profesiones, nacionalidad, historias, características físicas y psicológicas reconocibles (a grandes rasgos, la novela parece adolecer de este propósito, dado que sus personajes reaccionan normalmente frente a emociones); la creación de un drama impersonal con miras a abolir la causalidad de los actos no se da a través de la despersonalización de los personajes, sino mediante el rechazo de un determinismo psicológico que condicionaría sus actos: los factores que podrían verse implicados las decisiones de cada uno no responden a la psicología, sino a la casualidad, la fatalidad, el azar.

La temporalidad y la casualidad conforman así el armado de la novela. Por una parte, la ruptura temporal (expresada por las vacilaciones de los tiempos narrativos y del orden cronológico de los acontecimientos) pone de manifiesto que la historia no se estructura a través del sistema convencional de causas y consecuencias, sino que recurre a un elaborado constructo de asociaciones inconscientes representadas en el concepto cortazariano de *figura*, principio de casualidad que analizamos en el capítulo 4, y que coloca a los personajes en medio de un juego de fuerzas desconocidas: el caleidoscopio, el billar, la teoría físico-química, las constelaciones, las barajas, el mandala.

A pesar de que 62 es una de las obras más explícitas de Cortázar en cuanto a la técnica empleada, el ideal del autor era el de una prosa guiada

por la casualidad; en una carta dirigida a Francisco Porrúa, se pone de manifiesto una especie de escritura automática que guía el proceso de creación de esta novela:

me di cuenta que la dificultad no está para mí en la carencia sino en el exceso de aperturas de todo orden. Cada página, y a veces cada frase es como una jugada de ajedrez que en vez de ser eficaz en el tablero que tengo ante los ojos, repercute en una infinidad de otros tableros que de golpe se vuelven visibles, o aparecen para desaparecer a la jugada siguiente; y así yo creo que si escribo este libro lo habré escrito en cierto modo a ciegas, a puro "*coup de dés*", pero a la vez esa ceguera es una lucidez que no tenía antes (Apud. Barrios, 2011, 121)

Un "*coup de dés*" (Mallarmé por supuesto), una tirada de dados, eso era lo que Cortázar buscaba para 62; que fuera una novela surgida de la inconsciencia, que los personajes se le escaparan de las manos y que él no fuera más que un observador, un vehículo para la escritura de un texto dictado por el azar.

Y así es como la novela termina finalmente en una indeterminación que no puede ser salvada ni con el armado del rompecabezas ni con una nueva lectura; las claves que el autor nos hereda (o finge heredar) desaparecen en las últimas páginas del libro: los saltos entre el tren y la Ciudad se vuelven menos obvios, las historias no se resuelven, y el lector sólo puede estar seguro de que Feuille Morte ha sido rescatada, aunque éste sea el dato que menos podría interesarle frente a las tragedias de Juan, Hélène, Marrast, Nicole, Austin y Celia, que desaparecen en un punto ciego.

Si durante toda la novela la interpretación del lector era una invitación velada, con este final se vuelve necesaria: la apertura de 62 radica en las lecturas que se hagan del texto;<sup>63</sup> como establecimos, una búsqueda

---

<sup>63</sup> Oviedo escribía por ejemplo:

La novela tiene varios accesos, varios modos de ser mirada. En primer término, es una novela de amor (una bella, tierna, triste, terrible y gozosa novela de amor). [...], una extraña aventura protagonizada por (más bien ambientada en) tres distintas ciudades [...] Y también es una pirámide de azares, una configuración caleidoscópica de fusiones en el

del lector activo (y la subsecuente abolición del lector hembra) que reproducen en líneas generales las teorías de la recepción (especialmente la de Wolfgang Iser en cuanto a los vacíos de información).

Desde su publicación y hasta nuestros días, *62/Modelo para armar* ha sido calificada de “novela lúdica”: uno de los primeros críticos de la novela, José Miguel Oviedo menciona ya “el humor literario tan peculiar que mezcla el juego y la reflexión metafísica, las novedades del mundo estético y las raíces permanentes del sentimiento humano” (1969, vi); Blanco Arnejo, más recientemente, publicó *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar* (1996); los juegos de palabras que se crean a partir del título son innumerables: “el armado del sentido” de Maguhn, Aurora (1991), el “modelo para a(r)mar” de Octavio Paz (1972), “lo lúdico” y el modelo “comilfó” de Nouhaud (1986), el “recortar y pegar” de Oviedo (1969), el “caleidoscopio” o el “homo ludens” de Alazraki (1981 y 1973), los “enigmas que desarman” de Yurkievich (2004); incluso “la cachetada metafísica” de Luis Harss (1966) o la “agresión” de Dellepiane (1972) tienen algo de irónico.

*62/Modelo para armar* no puede leerse seriamente —aunque la preocupación metafísica encadena necesariamente a los personajes, al narrador y al lector en una búsqueda interminable del centro, de la motivación, del conocimiento del gran armado—; la novela necesita de la ironía, el absurdo, el impulso lúdico, el humor, los juegos de palabras... Si *62* comenzó con la pregunta desgarradora del porqué, si *62* narró una historia de desencuentros y crímenes, Cortázar opta por el sentido lúdico para el gran final y coloca a sus personajes más irrisorios (Calac, Polanco, Tell, *mi paredro*) en lo que debió ser la última catarsis. El lector que está esperando un gran desenlace, quedará desilusionado. La novela de Cortázar no va a un desenlace; viene de él: es un exorcismo de la memoria pero también un juego evasivo, y por eso puede ser todo y nada. El que lee la novela para llegar al final está repitiendo la condena del lector hembra.

---

tiempo y en el espacio, de objetos y ritos, de vida y literatura. Éste es el lado que le da su carácter lúdico (1969, vi).

Cortázar *juega* con el lector: le propone un “armado” (y en cierta medida le impone la obligación de dicho armado); le ofrece las piezas de la novela como si hubiera un misterio por resolver, un enigma que se revelará al finalizar la lectura. *62/Modelo para armar* es una novela que no vale sino en la interpretación del lector, quien cae en la misma trampa que Juan: la búsqueda de una clave que le otorgue el significado total de la obra, que le dé sentido a los acontecimientos narrados; y en su afán de resolver las rupturas, los puntos de indeterminación, los vacíos estructurales, recurrirá a la razón —las palabras, las explicaciones, los nexos—, el mayor de los males de Occidente... Sólo que Morelli cumplirá así su objetivo final: el harakiri a las estructuras literarias y lingüísticas, insuficientes para decodificarse a sí mismas. Sin un final que coagule todos los acontecimientos reunidos en el libro, el texto, como obra abierta, se destruye a sí mismo.

*Homo ludens* el que siga el juego y busque la pieza faltante, ésa que Cortázar nunca incluyó en la caja porque era simple, pero hermosamente, un puntito verde, pequeñito, en un recorte de cartulina: la imaginación del lector.



## Bibliografía

### Obras de Julio Cortázar

- Cortázar, Julio (1972) [1963], *Los premios*. Barcelona: Sudamericana (Círculo de Lectores).
- (1988) [1973], *Libro de Manuel*. Madrid: Alfaguara.
- (1992) [1963], *Rayuela*, ed. de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. México: Conaculta (Colección Archivos, 16).
- (1992b), “Cuaderno de Bitácora”, trans. de Gladis Anchieri en Cortázar, Julio, *Rayuela*, ed. de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. México: Conaculta, pp. 467-541 (Colección Archivos, 16).
- (1992c) [1978], *Territorios* (5ª ed.). México: Siglo XXI.
- (1994), *Obra Crítica/1*, ed. de Saúl Yurkievich. Madrid: Alfaguara.
- (1994b), *Obra Crítica/2*, ed. de Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara.
- (1994c), *Obra Crítica/3*, ed. de Saúl Sosnowski. Madrid: Alfaguara.
- (1995) [1968], *62/Modelo para armar*. Argentina: Alfaguara.
- (1999) [1972], *Prosa del observatorio*. Barcelona: Lumen.
- (2007) [1967], *La vuelta al día en ochenta mundos* (32ª ed.), 2 tomos. México: Siglo XXI.
- (2009) [1969], *Último Round* (17ª reimpr.), 2 tomos. México: Siglo XXI.
- (2010), *Cartas a los Jonquières*, ed. de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. México: Alfaguara.

### Obras consultadas

- Agustín, Santo (2007), *Confesiones* (7ª ed.), tr. P. José Cosgaya. Buenos Aires: Bonum.
- Aínsa, Fernando (1996), “Descolocación y representación paródica en la obra de Cortázar” en Centre de recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers, *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar I* (2ª ed.). Madrid: Fundamentos, pp. 109-122.
- Alazraki, Jaime (1994), “Prólogo” en Cortázar, Julio, *Obra Crítica II*. Madrid: Alfaguara, pp. 9-14.
- (1994b), *Hacia Cortázar*, Barcelona: Anthropos.
- Aristóteles (2005), *La poética* (2ª reimpr.), vers. de García Bacca. México: Editores Mexicanos Unidos.

- Aronne Amestoy, Lida (1972), *Cortázar: La Novela Mandala*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Arrigucci, Davi (2002), *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, trad. Romeo Tello. México: UNAM/FCE.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (1989), *Teoría y estética de la novela: Trabajos de investigación*, trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- Barck, Karlheinz (2008), “Crítica del problema de la recepción en las concepciones burguesas de la literatura” en Rall, Dietrich, *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, trad. Sandra Franco (et al.). México: UNAM, pp. 161-163.
- (2008b), “Subjetivizaciones relativistas de la obra” en Rall, Dietrich, *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, trad. Sandra Franco (et al.). México: UNAM, pp. 165-169.
- Barrios Hernández, Alfredo (2011), *Descripción del proceso de creación literaria en la obra de Julio Cortázar a partir de sus cartas* (tesis). México: UNAM.
- Barthes, Roland (1968), “La muerte del autor”, trad. C. Fernández Medrano [en línea]. <http://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf> [Consulta: 6 marzo 2013].
- Beckett, Samuel (2007), *Esperando a Godot (In oc ticchiah in Godot)*, vers. en náhuatl de de Patrick Johansson. México: Libros de Godot.
- Blanco Arnejo, María Dolores (1996), *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*. Madrid: Pliegos.
- Bobes Naves, María del Carmen (1993), *La novela*. Madrid: Síntesis. (Teoría de la literatura y literatura comparada, 16).
- Breton, André (2004), *Nadja* (3ª ed.), trad. José Ignacio Velázquez. Madrid: Cátedra.
- Butor, Michel (1971), *6.810.000 litros de agua por segundo. Estudio estereofónico*. Madrid: Edicusa (Libros de teatro, 20).
- Camus, Albert, *El mito de Sísifo* (3ª ed.), trad. Luis Echávarri. Barcelona: Alianza [en línea]. <http://es.scribd.com/doc/86263811/Albert-Camus-El-mito-de-Sisifo> [Consulta: 10 marzo 2013].
- Carriedo, Lourdes (2007), *Esperando a Godot, de Samuel Beckett*. Madrid: Síntesis.
- Centre de recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers (1996), *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar I* (2ª ed.). Madrid: Fundamentos.
- (1996), *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar II*. Madrid: Fundamentos.
- Clemente de la Torre, Alberto (2000), *Física cuántica para filo-sofos* (2ª ed.). México: FCE/SEP/CONACYT (La ciencia para todos, 178)
- Corral, Rose (2006), “Notas sobre la narrativa hispanoamericana de vanguardia (1920-1930)”, en Corral, Rose (ed.), *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*.

- México: COLMEX, pp. 13-33.
- Corral, Rose (ed.) (2006b), *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*. México: COLMEX.
- Demastes, William W. (1998), *Theatre of chaos. Beyond Absurdism, into Orderly Disorder*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eco, Umberto (1979), *Obra abierta* (2ª ed.), trad. Roser Berdagué. Barcelona: Ariel.
- Fazzolari, Margarita (1996), “Una muñeca rota con una sorpresa ‘adentro’” en Centre de recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers, *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar I* (2ª ed.). Madrid: Fundamentos, pp. 195-202.
- Fernández Retamar, Roberto (1981), *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (3ª ed.). México: Nuestro Tiempo.
- Gadamer, Hans-Georg (2008), “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica” en Rall, Dietrich, *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, trad. Sandra Franco (et al.). México: UNAM, pp. 19-29.
- Genette, Gérard (2001), *Umbrales*, trad. Susana Lage. México: Siglo XXI.
- Gribbien, John (2004), *Física cuántica: guía para principiantes sobre el mundo subatómico*, trad. Pedro García de León Rumazo. México: Planeta.
- González Dueñas, Daniel (2002), *Las figuras de Julio Cortázar*. México: Aldus.
- González Bermejo, Ernesto (1978), *Conversaciones con Cortázar*. México: Hermes.
- González Eguiarte, Laura Adriana (2008), *La literatura como juego. Posibilidades lúdicas en The Unfortunates de B.S. Johnson y Rayuela de Julio Cortázar* (tesis). México: UNAM.
- González, José Diego (2002), *Morelli: Principio y fin de una antiliteratura en Rayuela de Julio Cortázar* (tesis). Bogotá: Universidad de los Andes.
- Guigou, Nicolás; Bassini, José (2012), “Inscribir, escribir las ciudades” en *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*, 10. Montevideo: Nordan, pp. 149-162.
- Iser, Wolfgang (2005), *Rutas de la interpretación*, trad. Ricardo Rubio Ruiz. México: FCE.
- (2008), “A la luz de la crítica” en Rall, Dietrich, *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, trad. Sandra Franco (et al.). México: UNAM, pp. 145-160.
- (2008b), “El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético” en Rall, Dietrich, *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, trad. Sandra Franco (et al.). México: UNAM, pp. 121-143.
- (2008c), “La estructura apelativa de los textos” en Rall, Dietrich, *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, trad. Sandra Franco (et al.). México: UNAM, pp. 99-119.

- (2008d), “La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos” en Rall, Dietrich, *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, trad. Sandra Franco (et al.). México: UNAM, pp. 351-364.
- Jauss, Hans Robert (2008), “Cambio de paradigma en la ciencia literaria” en Rall, Dietrich, *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, trad. Sandra Franco (et al.). México: UNAM, pp. 59-71.
- (2008b), “Experiencia estética y hermenéutica literaria” en Rall, Dietrich, *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, trad. Sandra Franco (et al.). México: UNAM, pp. 73-89.
- (2008c), “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria” en Rall, Dietrich, *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, trad. Sandra Franco (et al.). México: UNAM, pp. 55-58.
- (2008d), “Para continuar el diálogo entre la estética de recepción ‘burguesa’ y la ‘materialista’” en Rall, Dietrich, *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, trad. Sandra Franco (et al.). México: UNAM, pp. 89-97.
- Juan-Navarro, Santiago (1992), “Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en *Rayuela*, de Julio Cortázar” en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16:2. Canadá: Asociación Canadiense de Hispanistas, pp. 235-252.
- (1992b), “79 ó 99/Modelos para desarmar: claves para una lectura morelliana de ‘Continuidad de los parques’ de Julio Cortázar” en *Hispanic Journal*, 13:2. Pennsylvania: Universidad de Pennsylvania, pp. 241-249.
- Kulin, Katalin (1983), *Discurso de 62. Modelo para armar, de Julio Cortázar* en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 12. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 99-113.
- Maguhn, Aurora (1991), *62 modelo para armar o el armado del sentido en Julio Cortázar*. Venezuela: Equinoccio.
- Martínez, Patricia (1987), “Introducción” en Robber-Grillet, Alain, *El mirón*. Madrid: Cátedra. (Letras Universales, 91).
- Mora, Carmen de (2007), “Hacia una comunicación existencial por vía poética” en Nieves Vásquez, Recio (coord.), *Volver a Cortázar*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz, pp. 53-79.
- Navarro Domínguez, Fernando (1996), *Nouveau Roman. Estudios lingüísticos*. Málaga: Librería Ágora.
- Niemeyer, Katharina (2004), *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana (Nexos y diferencias, 11).
- Nieves Vásquez, Recio (2007), “Como un salto sin bailarín” en Nieves Vásquez, Recio (coord.), *Volver a Cortázar*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz, pp. 105-127.
- Nieves Vásquez, Recio (coord.) (2007b), *Volver a Cortázar*. Cádiz: Servicio

- de Publicaciones de la Diputación de Cádiz.
- Nouhau, Dorita (1986), "Hay que armar el modelo 'comiflor'" en Centre de recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers, *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar II*. Madrid: Fundamentos, pp. 213-221.
- Núñez, César (2006), "Nadie cuenta nada. El sujeto y 'el vacío de la vulgaridad' en la narrativa de vanguardia (Macedonio Fernández, Pablo Palacio y Julio Garmedia)" en Corral, Rose (ed.), *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*. México: COLMEX, pp. 35-64.
- Oliva Mendoza, Carlos (2002), *Deseo y mirada del laberinto. Julio Cortázar y la poética de Rayuela*. México: Conaculta.
- Ortiz, Orlando (1969), "Un átomo de *Rayuela*" en *La Cultura en México*, Supl. de *Siempre*, núm. 825, 16 abril 1969, pp. vi-viii.
- Oviedo, José Miguel (1969), "Cortázar para recortar y pegar" en *La Cultura en México*, Supl. de *Siempre*, núm. 825, 16 abril 1969, pp. vi-viii.
- Palma Rojo, Rodolfo (1980), *Retazos para el Libro de Cortázar* (tesina). México: UNAM.
- Percival, Anthony, "El lector en *Rayuela*" en Rall, Dietrich, *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, trad. Sandra Franco (et al.). México: UNAM, pp. 381-397.
- Picon Garfield, Evelyn (1975), *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos.
- Pimentel, Luz Aurora (1998), *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI/UNAM.
- Pollam, Leo (1971), *La "nueva novela" en Francia y en Iberoamérica*, trad. Julio Linares. Madrid: Gredos.
- Poza Díaz, Elisa Victoria (2007), *Las transgresiones en la obra de Julio Cortázar*, tesis de Doctorado. México: UNAM.
- Prego, Omar (1985), *La fascinación de las palabras: Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik.
- Proust, Marcel (2005), *A la busca del tiempo perdido* (2ª ed.), 3 tomos, ed. y trad. Mauro Armiño. Madrid: Valdemar.
- Rall, Dietrich (2008), *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, trad. Sandra Franco (et al.). México: UNAM.
- Ramos de Hoyos (2006), "En las orillas de un género. *El habitante y su esperanza. Novela de Pablo Neruda*" en Corral, Rose (ed.), *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*. México: COLMEX, pp. 87-108.
- Robbe-Grillet, Alain (1973), *Por una nueva novela* (2ª ed.), trad. Caridad Martínez. Barcelona: Seix Barral.
- (1987), *El mirón*, ed. y trad. Patricia Martínez. Madrid: Cátedra. (Letras Universales, 91).
- Roman, Ingarden (2008), "Concretización y reconstrucción" en Rall, Dietrich, *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, trad. Sandra Franco (et al.). México: UNAM, pp. 31-54.

- Salazar, Béatrice (1996), “Palabras que juegan, juegos con las palabras” en Centre de recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers, *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar I* (2ª ed.). Madrid: Fundamentos, pp. 71-76.
- Sarraute, Nathalie (1961), *El Planetarium*, trad. Rosa Daneo. Buenos Aires: Losada.
- (1967), *La era del recelo. Ensayos sobre la novela*, trad. G. Torrente Ballester. Madrid: Guadarrama. (Punto Omega, 8).
- Siebenmann, Gustav, “Técnica narrativa y éxito literario” en Rall, Dietrich, *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, trad. Sandra Franco (et al.). México: UNAM, pp. 365-380.
- Téllez Parra, Andrés (2008), *La temporalidad en 62/Modelo para armar*, tesis de Licenciatura, México: UNAM.
- Todorov, Tzvetan (1981), *Introducción a la literatura fantástica* (2ª ed.), trad. Silvia Delpy. México: Premia [en línea]. [http://catedu.es/IESLiteratura/lectura/cuarto\\_atras/imagenes/Todorov.pdf](http://catedu.es/IESLiteratura/lectura/cuarto_atras/imagenes/Todorov.pdf) [Consulta: 10 marzo 2013].
- Weinrich, Harald (2008), “Para una historia literaria del lector” en Barck, Karlheinz (2008), “Crítica del problema de la recepción en las concepciones burguesas de la literatura” en Rall, Dietrich, *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, trad. Sandra Franco (et al.). México: UNAM, pp. 199-210.
- Yurkievich, Saúl (1996), “Julio Cortázar: al calor de su sombra” en Centre de recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers, *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar I* (2ª ed.). Madrid: Fundamentos, pp. 9-24.
- (2004), *Julio Cortázar: mundos y modos*. Barcelona: Edhasa.
- Zamora, Alejandro (2009), *Jugar por amor propio. Personajes lúdicos de la novela moderna*. Alemania: Peter Lang.