

ESPACIALIDAD Y TRANSGRESIÓN EN 62/ MODELO PARA ARMAR, DE JULIO CORTÁZAR

PATRICIA TRONCOSO VALDÉS

*(no hay mensaje, hay mensajeros
y eso es el mensaje, así como el
amor es el que ama)*

Julio Cortázar.

Para leer a Cortázar es preciso despojarse de las viejas ropas, dejarse atrapar en un mundo en el que el terreno de lo previsible se desgaja para situarnos en lo excepcional. Es preciso aventurarse en una búsqueda sin metas previas, en un camino en el que el mundo es tomado por los pies para hacer saltar en pedazos el principio de la identidad, en la aceptación de la analogía como única identificación satisfactoria y posible.

Para Cortázar la trascendencia y la esencia no son nunca escindibles y se sitúan siempre y necesariamente en un mismo plano, en donde lo estético es reemplazado por lo poético, al dar así libre paso desde el ser al verbo y no desde el verbo al ser. *62/Modelo para armar* es su tercera novela y la culminación de un proyecto iniciado con "Los Premios" y que alcanzó su momento máximo con *Rayuela*. Como suele ocurrir, la hermana mayor, hermosa y brillante, opacó sin piedad a la menor. Tanto la crítica, como sus fieles lectores han abandonado este texto por mucho tiempo.

La fecunda teoría novelesca de Cortázar ha llegado hasta nosotros por dos vías: por una parte, desde su obra crítica y, por otra, a través de uno de sus más recordados personajes de *Rayuela*: Morelli, especie de alter ego del autor, quien comunica su particular poética literaria.

62/Modelo para armar toma su nombre del capítulo 62 de *Rayuela*, en donde Morelli expone las características de la novela que planea escribir. Ésta se actualiza en el texto que abordamos a través de un desmantelamiento de nociones no sólo literarias, sino también lógicas al



Julio Cortázar

abolir conceptos como el de causa-efecto y presentar personajes que no son sino trozos libres de un calidoscopio que, gracias a la energía conjunta de todos ellos, adquiere movimiento y otorga sentido y figura al relato.

Los personajes de esta novela se proyectan desde un doble plano: desde la conciencia de su propia identidad, por una parte y, por otra, desde la conciencia de alteridad como parte constitutiva de su propio ser. Todos ellos buscan un sitio en un mundo que les es hostil por ser éste un universo demasiado plagado de lugares comunes, de frases hechas y acciones previsible.

Ya desde la introducción se

nos advierte que la transgresión será constante:

"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"¹

Los personajes se debaten en un ir y venir hacia y desde lugares ocultos, que transforman la narración en un constante viaje. La acción se desarrolla en Europa. Los personajes, grupo heterogéneo de europeos y latinoamericanos, comparten sus vidas en un tránsito por distintos lugares: París, Hungría, Roma. Desde estos sitios se transportan a voluntad (y a veces sin ella) a terrenos de lo imprevisible.

1 Cortázar, Julio *62/Modelo para armar*, Editorial Brujuela, Barcelona, 1980, p.5.

La espacialidad y la temporalidad del relato se sostienen por sí mismas, desde la incorporación de lugares ubicuos, desde donde los personajes salen y entran desde sí mismos y a través de los otros. Denominaremos 'espacios' a dichos lugares, los que se desarrollan a través de cinco de ellos: *la zona, la ciudad, el paredro, los sueños colectivos y la intertextualidad*.

La zona es el lugar de encuentro de los personajes, ésta se desplaza junto con ellos y los mantiene vinculados, a pesar de la ausencia transitoria de alguno.

"...de alguna manera están todos allí esperando que empieces a contar en la zona, ya no se sabe dónde a fuerza de ser tantas partes y tantas noches y tantos amigos, Tell y Austin, Hélène y Polanco y Celia, Calac y Nicole,..."²

Es ella el espacio privilegiado de la memoria, de los recuerdos compartidos y de los momentos vividos, personal o vicariamente. Es la que aglutina las existencias dispersas de estos hombres y de estas mujeres que están constantemente desplazándose, extendiéndose interna y externamente:

"Lo que nos salva a todos es una vida tácita que poco tiene que ver con lo cotidiano o lo astronómico, una influencia espesa que lucha contra la fácil dispersión en cualquier conformismo o cualquier rebeldía más o menos gregarios, una cascata de tortugas que no termina nunca de hacer pie porque desciende con un movimiento retardado que apenas guarda relación con nuestras identidades de foto tres cuartos sobre fondo blanco e impresión dígito-pulgar derecho, la vida como algo ajeno pero que lo mismo hay que cuidar, el niño que le dejan a uno mientras la madre va a hacer una diligencia, la maceta con la begonia que regaremos dos veces por semana y por favor no me le eche más de un jarrito de agua, porque la pobre se me desmejora."³

La ciudad es el espacio de los deseos, donde la vida se desata sin reglas, sin ataduras, desplegándose libremente desde lo que cada uno delega en ella. Es un terreno donde las emociones deambulan libremente, donde se puede amar, asesinar o morir simultáneamente. Ésta puede abrirse paso en cualquier momen-

to, situando al personaje en el terreno de la verdad más terrible y absoluta:

"Entro de noche a mi ciudad, yo bajo a mi ciudad donde me esperan o me eluden, donde tengo que
[huir
de alguna abominable cita, de lo que ya no tie-
[ne nombre,
una cita con dedos, con pedazos de carne en un
[armario,"⁴

En *la ciudad* se resuelven los conflictos, donde los personajes se encuentran y desencuentran. Juan, el intérprete trashumante, hiperintelectualizado, que huye de sus sentimientos y sus temores sólo consigue vislumbrar a Hélène en *la ciudad*. Ella, a su vez, eternamente amada y nunca amante, intenta allí amar también a Juan. Pero *la ciudad* también traiciona y no es nunca complaciente, ya que lo que sucede fuera también forma parte de ella. De este modo no se constituye en un espacio idílico, sino en el lugar de la verdad a veces más desoladora.

Así, Hélène debe morir en *la ciudad* para completar un ciclo que había comenzado fuera. De este modo, Austin, dándole muerte, se convierte en quien tiene como misión establecer el orden, roto a través de la unión de Celia y Hélène. De esta manera, se completa también el círculo iniciado con la muerte metafórica de Juan, a través del muchacho que Hélène ha visto morir en la clínica.

Pero el juego, lo lúdico, no podía estar ausente en un texto de Cortázar y es así como la narración se enriquece en la plasmación de juegos, que serán siempre una nueva forma de enfrentarse al mundo, donde el humor, el absurdo y la ironía ocupan un lugar privilegiado:

"Cada uno a su manera, el pasado nos había enseñado la inutilidad profunda de ser serios, de apelar a la seriedad en los momentos de crisis, de agarrarse por las solapas y exigir conductas o decisiones o renunciadas; 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

² Idem, p. 64

³ Idem, p. 31.

⁴ Idem, pp. 86-87

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.”⁵

En este plano, encontramos naufragios en un mar de pocos centímetros de profundidad, sesiones del Club de Neuróticos Anónimos en torno a la exhibición de una horrorosa pintura en un museo o discusiones carentes de todo sentido, en donde las onomatopeyas ocupan el lugar privilegiado de la ofensa.

La figura del *paredro* es también un juego, que se comporta como un espacio al que los personajes se desplazan. Es ésta una condición transitoria de la cual los personajes son más bien pacientes, dándose así una doble direccionalidad: desde el personaje al espacio (como ocurre en la zona y la ciudad), pero también desde el espacio al personaje, ya que la condición de *paredro* es, frecuentemente, ignorada por quien la posee, y siempre por el lector.

“Y ya que de eso se habla, con la misma razón hubiera podido decirse que mi *paredro* era una rutina en la medida en que siempre había entre nosotros alguno al que llamábamos mi *paredro*, denominación introducida por Calac y que empleábamos sin el menor ánimo de burla, puesto que la calidad de *paredro* aludía, como es sabido, a una entidad asociada, a una especie de *compadre* o sustituto o *baby sitter* de lo excepcional y por extensión un delegar lo propio en esa momentánea dignidad ajena, sin perder en el fondo nada de lo nuestro...”⁶

Los sueños colectivos, por su parte también forman parte de este afán lúdico que envuelve a los personajes, es un lugar al que acceden, compartiéndose a sí mismos con los otros. Es donde comunican sus vivencias, a veces serias, a veces absurdas, pero nunca casuales, que determinarán siempre lo que ocurre fuera de ellos y, frecuentemente, se comportarán como un símbolo de sus existencias:

“Casi siempre empieza Polanco: Mirá, soñé que estaba en una plaza y que encontraba un corazón en el suelo: Lo levanté y latía, era un corazón humano y latía, entonces lo llevé a una fuente, lo lavé lo

mejor que pude porque estaba lleno de hojas y de polvo, y fui a entregarlo a la comisaría de la rue de l'Abbaye. Es absolutamente falso, dice Marrast. Lo lavaste pero después lo envolviste respetuosamente en un diario viejo y te lo echaste al bolsillo del saco. Como se lo va a echar al bolsillo del saco si estaba en mangas de camisa, dice Juan.”⁷

La intertextualidad, así mismo, también se comporta como un espacio, presente a través de la alusión constante, pero nunca directa, a la terrible figura de la condesa sangrienta. Erzébet Báthory torturó, desangró y dio muerte a más de seiscientos jóvenes en los últimos años del siglo XVI. Aficionada a la magia, hermosa, cruel y presumiblemente lesbiana, mantuvo cautivas en su castillo a jóvenes campesinas para torturarlas y darles muerte

Se dice que desde muy joven sintió placer en provocar dolor físico a quienes se encontraban a su servicio; frecuentemente golpeaba y mordía a sus sirvientas cuando le apetecía. Enamorada de su imagen, pero a la vez, profundamente insegura y temerosa, no podía soportar la idea de envejecer y ayudada por hechiceras, comenzó a obsesionarse con la idea de que la sangre de las doncellas muertas en el dolor más terrible aseguraría su juventud eterna.

Valentine Penrose y Alejandra Pizarnik, entre otros, han dejado testimonio de este sangriento personaje:

“La ceremonia de la jaula se despliega así:

La sirvienta Dorkó arrastra por los cabellos a una joven desnuda; la encierra en la jaula; alza la jaula. Aparece la “dama de estas ruinas”, la sonámbula vestida de blanco. Lenta y silenciosa se sienta en un escabel situado debajo de la jaula.

Rojo atizador en mano, Dorkó azuza a la prisionera quien, al retroceder —y he aquí la gracia de la jaula—, se clava por sí misma los filosos aceros mientras su sangre mana sobre la mujer pálida que la recibe impasible con los ojos puestos en ningún lado. Cuando se repone de su trance se aleja lentamente. Han habido dos metamorfosis: su vestido blanco ahora es rojo y donde hubo una muchacha hay un cadáver.”⁸

5 Idem, pp. 86-87.

6 Idem, p. 22.

7 Idem, p. 41

8 Pizarnik, Alejandra, *La Condesa Sangrienta*, Editorial Aquarius, Buenos Aires, 1971, pp. 21-22

Esta sangrienta figura sostiene el relato de Cortázar desde su correspondencia con personajes y episodios de la propia narración. Así, el "vampirismo" es protagonizado por dos personajes: Hélène y Frau Marta, quienes beben de la pureza de Celia y la chica inglesa, respectivamente.

La figura de la condesa es transportada al relato como un espacio al que los personajes acceden sin voluntad. Es ella quien maneja los hilos de personajes que se ven envueltos en sus sangrientos placeres de una forma u otra, conectándose desde la realidad (por llamarla de algún modo) o bien desde *la ciudad*, donde la verdad se desata.

Es importante señalar que frecuentemente los personajes se desdobl原因, efectuándose así otro paralelismo, además del espacial. Hélène tiene su correspondiente en la condesa sangrienta, al igual que

9 Vid. 62/*Modelo para armar*, op. cit., p.51.

Frau Marta; Juan en el muchacho que Hélène ha visto morir en la clínica, Nicole en Celia y ésta, a su vez, en la muñeca de monsieur Ochs.

La figura del calidoscopio, así, se completa con la ausencia y recurrencia de los personajes en una figura de la que son trozos que ocupan un lugar siempre distinto:

"También Juan podía estar pensando alguna cosa así, la rosa del calidoscopio se hubiera fijado graciosamente, con su aburrida simetría inevitable, pero nadie podía ser y quitar a la vez una astillita azul o una cuenta púrpura, si agitaba el tubo y la figura se armaba por su cuenta ya no se podía ser a la vez la mano y la figura."

Baste este pequeño aporte a la lectura de un texto tan olvidado y, por último, como diría Cortázar, explicar sería intentar poner orden, como quien diseña pájaros.



Díaz Martínez. *Autorretrato*. Collage.1999.