

Los espacios finales del héroe no son la sala del trono ni el pedestal del monumento, sino sus irrisiones correlativas: un circo, un coche de policía donde se mezclan cirujas y prostitutas, un manicomio.

Es obvio, y ha sido reiterado más de la cuenta, que *Rayuela* es un libro de exilios y exiliados. Que si el exilio es voluntario o no, que si Cortázar lo llevaba mejor o peor, etc. En una clave puntual, anecdótica, fechada, este libro sí puede entenderse como la alegoría de una historia personal que consistiría en buscar el lugar propio fuera de la propiedad. Más aún: podría leerse como el autorretrato cultural de cierto tipo de argentino, un hombre de cultura portuaria, que se va a buscar fuera de sí, lejos, en los míticos epicentros de la cultura supuestamente universal.

Pero, más allá, *Rayuela* es una fábula descoyuntada sobre la ajenidad del mundo, sobre la extrañeza del mundo, para un hombre que sólo cuenta con una seña de identidad incommovible: su carácter mortal. Despojado de dioses y reaseguros celestiales, la única trascendencia del hombre contemporáneo es su muerte. Lo único real que sobrevive en un mundo hiperreal es, por paradoja, la muerte, según podría glosar algún posmoderno. En la espera del garabato final, Cortázar dispone los fragmentos de una novela imposible, los dispersa, los mezcla, los repite. Podría haberlos prolongado enésimas veces más, reducirlos a la mitad o a la cuarta parte, haberlos enfilado y desordenado con claves superpuestas de lectura que, finalmente, se abren a otras claves de enfilamiento y desorden como quien resuelve y saca de la bolsa las fichas de una lotería de cartones.

Se han arropado los fragmentos que son *Rayuela*, sus intersticios de desesperación, con una sólida encuadernación y con la amigable compañía de unos cuantos sabios. Una vez más, intentamos que no se nos despiece, por decirlo en argentino: que no se nos descangalle, pues así está la vida de estos héroes, como quiere el tango, *fanée* y descangallada. Por las rendijas sentiremos, de nuevo, el insoportable vértigo de la muerte. Pero lo paliaremos, asiéndonos fuertemente a la bella palabra, mientras resista y nos conceda su pasajera posada.

III. Así que pasen treinta años

La relectura de *Rayuela*, a propósito de la robusta edición Archivos *, convoca, para cierta gente, un folclore de época. En 1963 teníamos veinte años y una confusa devoción que mezclaba, como en la propuesta cortazariana, el esoterismo de Pauwels y Berger (la revista *Planeta*, *El retorno de los brujos*) y la revolución tercermundista (Cuba, Argelia, enseguida Viet-Nam, el hieratismo mandarinal trufado con citas leninistas de Mao-Tse-Tung). Y

* Julio Cortázar: *Rayuela*, edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, con colaboraciones de Jaime Alazraki, Gladis Ancheri, Ana María Barrenechea, Alicia Borinsky, Sara Castro-Klarén, Haroldo de Campos, Milagros Ezquerro, Graciela Montaldo y Flor María Rodríguez Arenas, Archivos, Madrid, 1991, 814 páginas.

más: el jazz entonces «moderno» (Telonius Monk o Charlie Parker), con los tangos parisinos de Astor Piazzolla y los conciertos del barroco Vivaldi, el campanudo cine de la *nouvelle vague* con los Beatles, tan llenos de novedad y de nostalgia.

Si se me concede la primera del singular debo añadir algunas precisiones. En 1959, cuando se publicó *Las armas secretas*, me gradué en la Escuela Normal de Profesores de Buenos Aires, donde Cortázar se había «recibido» en 1932. Con los cuentos de *Las armas...* se empezó a considerar al autor, todavía desatendido, de *Bestiario*. Si no pasaba al gran público, al menos merecía la atención aprobatoria de los más leídos, que lo contemplaban como a un renovador de la literatura cuidadosa y cosmopolita de familia borgiana, frente al estallido neopopulista y neorrealista que ocurría en la Argentina literaria del sesenta.

No recuerdo que alguien evocase al joven Cortázar en la Escuela Normal del 59. Sí, en cambio, se tenía memoria de su mujer, Aurora Bernárdez, una de las primeras profesoras que enseñó en aquel reducto del normalismo masculino. Sus clases de francés de los años cuarenta marcaban un antes/después en la vida monosexual de la Escuela.

Pero hay algo más significativo en la biografía espiritual de Cortázar que se vincula a su paso por la Normal, lugar por donde también circularon otros alevines de celebridad literaria: Enrique Discepolo, Leopoldo Marechal, David Viñas, los fundadores de la nueva crítica de la revista *Contorno*: Juan José Sebrelli, Oscar Masotta, Carlos Correas. La Normal, fundada en 1874, fue una institución positivista matizada de krausismo, por la obra de pedagogos como Alfredo van Gelderen y Pablo Pizzurno. Pero luego se empezó a deslizar hacia la crítica espiritualista y vitalista del positivismo. En este sentido, es clave para la evolución de Cortázar su encuentro, en la Normal, con Arturo Marasso, buen conocedor de la poesía francesa de fin de siglo y del modernismo (recuérdese su eruditísimo libro sobre las fuentes de Rubén Darío). En la Normal, Ángel Vassallo enseñaría a Bergson y Vicente Fatone mostraría su interés por las filosofías de la India. De algún modo, la trayectoria mental de Cortázar.

Como es sabido, los primeros trabajos de Cortázar están firmados por Julio Denis. La vacilación en el apellido se refiere al nombre del padre y conviene retener el dato. Arriesgo algo más: el «primer» Cortázar, o pre-Cortázar, viene de una quebrada mentalidad religiosa. Ha perdido la fe en la realidad de lo sagrado, que se convierte en un aterrador vacío: el hueco central del mundo, que lo vuelve pesadillesco, caótico y demencial. Marasso, a través del par Rimbaud-Mallarmé, le propone un sustituto: la religión del arte. En la revista *Huella*, en 1941, escribe Julio Denis estas palabras recuperadas por Jaime Alazraki y que se refieren a Mallarmé:

Nada lo satisface. Desagrado en el esfuerzo, deshumanizado al fin —cuando cayó en el total hermetismo del que lo libró la muerte—, su obra es una traición a lo vital, un intento de salirse de sí mismo en lo que tenía de hombre complejo y arraigado en lo telúrico. Sus poemas miran hacia lo absoluto y dan resueltamente la espalda a este aquí y abajo que fue amargo cáliz.

Si asocio a Rimbaud con Mallarmé es para marcar su oposición complementaria: Rimbaud se sumerge en la vida y Mallarmé invoca el absoluto, dos variantes del silencio. Para Cortázar, lo sagrado (bajo las formas de lo gratuito, lo gracioso de la Gracia) será el elemento que, por medio del arte (cuya manifestación privilegiada es la música) romperá la costra de la vida cotidiana y mostrará la pulpa de la verdadera vida (Rimbaud) y el encuentro con lo absoluto (la nada, el silencio, la locura y el entusiasmo de la desujetación: Mallarmé).

El arte es la manera «fuerte» de romper con la historia, de despertar de la pesadilla que es la historia, según desea Stephen Dedalus. Es, en la otra vertiente cortazariana, la superrealidad de los surrealistas. Recuperación del origen y refundación del mundo, la religión del arte se convertirá, en el Cortázar de *Reunión*, en la revolución: un caudillo, investido del carácter del Cristo Pantocrátor, situado en el espacio utópico de la isla, fundará el mundo nuevo cuyo modelo es una música de Mozart.

Cortázar desechó algunos títulos para decidirse por *Rayuela*. De ellos me quedo con dos, *Mandala* y *Almanaque*, porque, quizá, definen, con extrema austeridad, el conflicto que tensiona al libro: las contradicciones entre el mandala y el almanaque, el orden y la historia, lo sagrado y lo profano. El hombre cortazariano, insatisfecho del almanaque (el tiempo de la caducidad histórica, de la eventualidad lineal) se encamina al centro del mandala, que está vacío y da vértigo. No hay árbol del mundo, ombligo cósmico ni piedra fálica que sirva para sostener la clave de la bóveda. Hay locos, payasos y *clochards* que miman las ceremonias de la sinrazón.

No hay elemento axial, central, ordenador. No hay —se dijo antes— nombre del padre. Oliveira, como Johnny Carter y otros «perseguidores» cortazarianos, buscan al padre en un cosmos que, por carencia paterna, se ha tornado laberinto y caos. No lo hallarán y tratarán de sustituirlo por el arte y la revolución, sustitutos, a su vez, del perdido ordenamiento religioso.

En este sentido, puede ser útil repensar los triángulos amorosos cortazarianos. El matrimonio y el hermano muerto/inmortal de *Cartas de mamá*; el fotógrafo, la mujer y el hombre de *Las babas del diablo*; el escritor, el músico y su mujer en *El perseguidor*; y, en *Rayuela*: Oliveira con la Maga y Gregorovius, con Talita y Traveler, con Berthe Trépat y Valentin. Son triángulos donde la mujer señala a un hombre ante la atención de otro pero, al mismo tiempo, le bloquea el acceso a ese otro. Quizá se trate de

la madre que indica y tacha al padre, lo cual explicaría su ausencia (la de éste) en el conjunto. También cabe advertir que la relación entre los dos varones, cubierta por el tabú que protege al padre y por la prohibición del homoerotismo (explícito entre Bruno y Johnny, por ejemplo), es un vínculo fascinante e indeseable, que refuerza la prohibición y el bloqueo antes mencionados.

Este lazo necesario e imposible entre el hijo y el padre excluye al hijo de la paternidad (las mujeres de *Rayuela* tienen un niño enfermo y/o moribundo, Víctor o Rocamadour, que no es hijo de Oliveira: el padre es siempre otro) y lo arrincona en una perpetua adolescencia. Busca de lo absoluto, radicalidad, falta de situación en la sociedad, errancia en medio de una tribu o *patota* (el Club de la Serpiente); caracterizan a Oliveira como a un perpetuo adolescente. Curiosa y sintomáticamente, es lo que ocurre en otras fuertes novelas argentinas de esos años: *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sabato y *Bomarzo* de Manuel Mujica Láinez. Hay una zona del imaginario social dominada por la figura del adolescente que no puede crecer porque no puede invocar con validez el nombre del padre. Más sugestivo aún es pensar que otros textos señeros de la novelística argentina también aparecen marcados por figuras de adolescentes: *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, *El juguete rabioso* de Roberto Arlt y *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal.

No hay, pues, como algunos críticos sostienen, un cuestionamiento de la novela en este texto que excede los géneros y no cumple con ninguno. Hay la imposibilidad de hacer una novela en torno a un personaje como Oliveira, que no puede cumplir etapas, niega la historia y está prisionero en la compulsiva repetición de una escena: el hijo en camino hacia el padre que el bloqueo materno convierte en un Dios ausente.

Esa ausencia se cubre, en otro sentido, con la figura de Morelli, que es el comentarista privilegiado y el director de la lectura. *Rayuela* es un texto vigilado y conducido, muy en contra de lo que acostumbra a decirse sobre su apertura y multidireccionalidad. Es insistente y carece de rumbo, lo cual es muy distinto. Abusivo y carente, como lo adjetivó la primitiva lectura periodística, invoca el ejemplo mayor del *Ulysses* joyciano, otra historia de desencuentros filial-paternos, en que Stephen cree ver en Bloom a su padre, cuando éste es hijo de Molly y acaba conduciéndolo a ella, como un hermano mayor mezclado de alcahuete.

Cortázar, autor de cuentos concisos y perfilados, fue, hasta *Rayuela* (un texto «difícil», complicado y culterano), poco leído. *Rayuela* marca la hora de su intensa popularidad en un país a cuyo imaginario literario pertenece, no obstante haber nacido en Bruselas y muerto en París, y tener escrita la mayor parte de su obra en Francia. Podemos pensar que esta puntualiza-

ción nacional es prescindible, si tenemos en cuenta que Cortázar escribe en español y pertenece al universo de sus lectores. Ambas opciones son válidas y no se excluyen. Su astucia consiste en haber pensado la patria como exilio, lo que hizo de Buenos Aires y su Escuela Normal el escenario donde un modelo humano del siglo XX parte en busca del inhallable centro del mundo.

Blas Matamoro





En La Habana, 1968
(Foto de Chino Lope)