

# A pesar de Morelli: *62/Modelo para armar* de Julio Cortázar entre figuras y causalidad onírica

Giuliana ZEPPEGNO  
Universidad Complutense de Madrid

## RESUMEN

Tras destacar el carácter peculiar de la novela *62/Modelo para armar*, nacida ‘vinculada’ a un discurso teórico anterior (capítulo 62 de *Rayuela*) y problematizada por uno sucesivo (ensayo *La muñeca rota*, en *Último round*), el presente estudio se interroga sobre el grado de autonomía de la novela respecto al amplio paratexto que la rodea y propone un análisis enfocado desde el punto de vista de la recepción. Para quien aborde la novela sin conocimientos previos del discurso teórico en el que está insertada, la derrota de la psicología pronosticada por Morelli en *Rayuela* no resulta de ningún modo realizada: el examen atento del texto se propone demostrar cómo éste estriba, al contrario, en una radicalización de la subjetividad y en el triunfo de una causalidad que en sentido freudiano podríamos llamar ‘onírica’.

**Palabras clave:** Julio Cortázar, *62/Modelo para armar*, la ciudad, causalidad, figura, psicología.

In spite of Morelli: *62/Modelo para armar* by Julio Cortázar between figures and oneiric causality

## ABSTRACT

After emphasizing the peculiar nature of the novel *62/Modelo para armar*, born linked to a previous theoretical discourse (chapter 62 of *Rayuela*) and complicated by a successive one (essay *La muñeca rota*, in *Último round*), this study examines the degree of autonomy of the novel from the wide paratext which surrounds it and proposes an analysis approached from the reception point of view. For the reader who tackles the novel without knowing the theoretical discourse in which it is inserted, the defeat of psychology predicted by Morelli in *Rayuela* does not seem to be fulfilled at all: the text examination intends to demonstrate that it is based, on the contrary, on a radicalization of subjectivity and on the triumph of a causality that in freudian sense we could call ‘oniric’.

**Keywords:** Julio Cortázar, *62/Modelo para armar*, City, Causality, Figure, Psychology.

La novela es un monstruo  
Julio Cortázar, *Notas sobre la novela  
contemporánea*

Aussi le discours sur le paratext doit-il  
ne jamais oublier qu'il porte sur un dis-  
cours qui porte sur un discours et que le  
sens de son objet tient à l'objet de ce  
sens, qui est encore un sens. Il n'est de  
seuil qu'a franchir  
Gérard Genette, *Seuils*

En 1968 se publica, cinco años después de *Rayuela*, la tercera novela de Julio Cortázar. Como puede adivinarse por el título, *62 modelo para armar* no surge como obra aislada, sino que se inserta en una constelación de textos teóricos anteriores e inmediatamente sucesivos: preceden a la novela el capítulo 62 de *Rayuela*, cuyos párrafos finales –en palabras del mismo Cortázar– “explican el título de este libro y quizá se realizan en su curso” (Cortázar, 2007: 7), constituyendo a la vez un manifiesto poético y una verdadera declaración de intenciones; y el prefacio de *62*, que declara explícitamente aquella filiación y traza algunas coordenadas de lectura previas: si bien destacando la libertad de fruición del lector, el autor nos advierte aquí de que la ‘armabilidad’ declarada en el título remite más a la apertura semántica del texto que a la permutabilidad de sus partes, marcando implícitamente su divergencia respecto a *Rayuela*. Integra el paratexto de la novela el ensayo *La muñeca rota* incluido en el libro–collage, o ‘almanaque’ *Último round*, editado el año siguiente, en el que Cortázar proporciona al lector “algunas piezas complementarias del modelo para armar” (Cortázar, 2005: 175), revelando algunas de las referencias intertextuales diseminadas a lo largo del texto y sugiriendo conexiones nuevas. Cortázar, que en la novela se ha esforzado por expurgar al máximo los elementos literarios ajenos a la historia narrada y los guiños al lector, aquí no se contiene: lo invita a entrar en “un rincón de la cocina de escritor” (ibíd.: 173) y le descubre las lecturas paralelas a la redacción de la novela, las coincidencias que han marcado su creación, las sugerencias que estas despertaron.

Como resultado, nos encontramos frente a un paratexto abundante, o más exactamente, asumiendo la formulación de Genette<sup>1</sup>, frente a un peritexto (prefacio y

---

<sup>1</sup> En su ensayo *Seuils* dedicado al examen del paratexto, Genette formula la célebre ecuación: paratexto = peritexto + epitexto. Con el término *peritexto*, el estudioso designa los elementos paratextuales físicamente anexos al objeto libro: título, subtítulo, prefacio, postfacio, notas etc.; con el término *epitexto* todos aquellos relacionados con él pero circulantes

título de la novela) que remite inequívocamente a un texto anterior y a dos textos independientes (capítulo 62 de *Rayuela* y ensayo sucesivo) que remiten a su vez a la novela a través de una relación abiertamente epitextual. Nacida estrechamente ‘vinculada’ a un discurso teórico precedente y problematizada por un apéndice, la novela presenta un estatuto ambiguo<sup>2</sup>, que ha planteado a la crítica algunos problemas metodológicos específicos.

Como es notorio, por otra parte, Cortázar está convencido de la total autonomía de la obra respecto de su autor desde el momento en que este escribe la palabra fin y deja la obra en manos del público: “Los libros deben defenderse por su cuenta” (Cortázar, 2005<sup>2</sup>: 12) afirma en el prefacio de una novela destinada a recibir críticas ásperas como discordantes, y en muchas entrevistas llega incluso a admitir el equívoco como ocasión para ulteriores e imprevistas posibilidades interpretativas. El lector cómplice teorizado a lo largo de toda su producción es a menudo, un lector *irreverente*.

Dados estos supuestos, no parece ilegítimo plantear algunos interrogantes sobre el grado de autonomía de la novela con respecto a los textos teóricos con los que está relacionada. En particular: ¿es *62/Modelo para armar* un producto estético autosuficiente, del que el lector puede fruir, ‘gozar’ sin el auxilio de su epitexto, desconociendo las premisas teóricas en que estriba y de las que viene a constituir el ‘experimento llevado a cabo’? Y en caso afirmativo, ¿qué novela lee el lector ajeno a la red de relaciones en la que está inserta la obra? ¿Cómo se presenta, en otras palabras, la novela ‘desnuda’, despojada de todas las expectativas y sobreinterpretaciones que el lector avisado no puede evitar proyectar sobre ella?

Las páginas siguientes constituyen un análisis de estas cuestiones así como una tentativa de contestar a las preguntas que plantean. Sin embargo, una aclaración previa se impone: el grado de correspondencia entre los intentos poéticos del capítulo 62 de *Rayuela* y la novela *62*, que este estudio se propone medir, no será adoptado en absoluto como parámetro valorativo –ya que se trataría de un parámetro distorsionado y no pertinente–, sino que será investigado a fin de liberar el texto del yugo de su epitexto y averiguar su funcionamiento como texto autónomo. Las interpretaciones de *62/Modelo para armar* que consideran la obra en la órbita de los textos que la rodean se ven afectadas por la fuerte presencia de su autor, algo que la mayor parte de los estudios críticos asume de forma casi automática, investigando la novela como una emanación de las premisas planteadas en el capítulo 62 de *Ra-*

---

fuera del texto: autocomentarios, entrevistas, borradores, correspondencias privadas, etc. (Genette, 2001).

<sup>2</sup> El carácter ambivalente de las relaciones entre texto y paratexto es destacado sin ambages por Genette, que aclarando el empleo del prefijo *para-* precisa: “Hay que entenderlo en el sentido ambiguo, o incluso hipócrita, que funciona en adjetivos como *parafiscal* o *paramilitar*” (Genette, 1989: nota, 11).

*yuela*: el reto principal de este estudio es, por el contrario, tratar de reconducir al centro de la cuestión la figura del lector y examinar la novela desde una perspectiva lo más ajustada posible al polo de la recepción.

En particular, se tomará en consideración la relación existente entre la construcción psicológica de los personajes y el planteamiento, esbozado por Morelli en el capítulo 62 de *Rayuela*, de una novela impersonal, en la que un grupo humano

cree reaccionar psicológicamente en el sentido clásico de esa vieja, vieja palabra, pero que no representa más que una instancia de ese flujo de la materia animada, de las infinitas interacciones de lo que antaño llamábamos deseos, simpatías, voluntades, convicciones, y que aparecen aquí como algo irreductible a toda razón y a toda descripción: fuerzas habitantes, extranjeras, que avanzan en procura de su derecho de ciudad; una búsqueda superior a nosotros mismos como individuos y que nos usa para sus fines (Cortázar 2010: 524)

Anticipando las conclusiones de este estudio, podemos decir que lejos de alcanzar el abatimiento de la psicología prefigurado por Morelli, la novela lleva a cabo la que podríamos considerar como una *radicalización* de la psicología inconsciente de sus personajes. Que la causalidad psicológica tradicional, mecanicista, esté aquí fuera de juego es indudable; lo que la reemplaza no es sin embargo, como quería Morelli, una red impersonal de fuerzas ajenas e irreductibles a la psique humana, sino una versión potenciada y llevada a sus consecuencias extremas (para la que se propone aquí el nombre de ‘causalidad onírica’) del inconsciente profundo de los protagonistas, que la invención fantástica proyecta en su vida diurna y traduce en objetos, elecciones y concatenaciones de hechos dotados, en la historia, de una existencia extramental.

Como se tratará de demostrar en el análisis siguiente, la ‘literalización’ a nivel de *histoire* de los conflictos psíquicos latentes es el elemento prioritario del experimento llevado a cabo por Cortázar y el corazón más profundo de *62/Modelo para armar*; la extrema complejidad de la novela, sin embargo, hace necesario un acercamiento gradual al problema y una recapitulación previa de la trama.

A pesar de las considerables innovaciones formales –algunas tan radicales como para dificultar, en una primera lectura, la comprensión literal de la historia– es posible distinguir un grupo de personajes y una trama. Protagonista colectivo de la novela es una cofradía de amigos, semejante al Club de la Serpiente de *Rayuela* o a la Joda del *Libro de Manuel*, que comparte cierta marginalidad con respecto al mundo burgués, cierta excentricidad en los estilos de vida, y sobre todo una visión de la existencia en la que el juego por el juego, lo inútil, lo absurdo, son valores que cultivar y preservar a toda costa. En un momento dado uno de los narradores nos da, de esta secreta afinidad entre los personajes, una definición oscura y reveladora a la vez: “Mi paredro, me parece, había sostenido alguna vez que nos basábamos mucho

más en un mínimo común múltiplo que en un máximo común divisor, aunque vaya a saber lo que haya querido decir” (Cortázar, 2007: 97). Parte de este mínimo común múltiplo es sin duda la experiencia de la ciudad, paisaje fantasmal en que todos los personajes, excepto la catatónica Feuille Morte, han entrado al menos una vez, individualmente o en grupo, y de la que suelen traer noticias en la zona, es decir, en aquel interregno destinado al juego o al cuento que es el bar Cluny en París.

Por lo que respecta a la fábula, es posible dividir la novela en cuatro bloques narrativos:

1) el primero es una escena tan pobre de acontecimientos que es casi una pausa narrativa: todo lo que le ocurre aquí a Juan, sentado a la mesa de un restaurante de París delante de una botella de Sylvaner, acontece en su mente, donde una serie de asociaciones aparentemente inconexas, documentada por un largo y torrencial monólogo interior, anticipa y resume los elementos sobresalientes de las vicisitudes que están por ser narradas. Mediante una técnica empleada también en otras novelas, Cortázar condensa aquí toda la historia sucesiva en la forma oscura y densa del microcosmo, o mejor dicho, por emplear una palabra amada por el autor, del *precipitado*. El coágulo imaginativo que se va formando en la mente de Juan a raíz de unas asociaciones fulgurantes<sup>3</sup> constituye, como veremos, la versión sintética del armazón de figuras en el que estriba la novela, y al mismo tiempo una extraordinaria *mise an abyme* de todo lo que el lector aún no ha empezado a leer.

---

<sup>3</sup> El coágulo de asociaciones que se cristaliza súbitamente en la mente de Juan es ocasionado por la coincidencia fortuita entre un nombre leído en el libro que acaba de comprar y el pedido del comensal sentado a sus espaldas, que ve reflejado en un espejo. Juan abre el libro de Michel Butor *6.810.000 litres d'eau par seconde* y vislumbra el nombre del vizconde de Chateaubriand; en el mismo instante el comensal pide un 'chateau saignant' (es decir, un filete 'Chateaubriand' poco hecho); en el murmullo general, Juan oye distintamente el pedido del comensal por efecto de su coincidencia con el nombre dividido en el libro; enseguida, la consonancia entre las palabras *saignant* y *sanglant* (sangriento) despierta en su imaginación, o en su memoria, la imagen de un castillo sangriento, de una condesa, y algunas oscuras conexiones que aún no es capaz de descifrar. La referencia a la obra de Butor es la única referencia intertextual de cierta relevancia presente en la novela; si bien se trata de un elemento funcional a la trama (Cortázar menciona a Butor para poder convocar en el episodio el nombre de Chateaubriand), su elección parece significativa también en el nivel metanarrativo, puesto que la obra de teatro *6.810.000 litros de agua por segundo: estudio estereofónico* comparte con *62/Modelo para armar* algunos elementos fundamentales, cuales son: la apertura semántica, la declarada polifonía, y sobre todo una estructura que, constituida por al menos tres partituras intercaladas (descripción de las cataratas del Niágara de Chateaubriand, en las dos versiones del 1789 y 1801; voces de los turistas; descripción actual del lugar) recuerda justamente la de un 'modelo para armar'.

Los tres bloques narrativos que siguen marcan las etapas de una verdadera historia, reconstruible de forma lineal, a pesar de que el texto invierte unos episodios y fragmenta otros:

2) en la segunda parte, que se puede considerar el cuerpo central de la novela y su baricentro, se relatan las vicisitudes simultáneas de los personajes en tres ciudades europeas: en Londres, la pareja Marrast/Nicole se debate en una crisis sin salida, a la que Marrast reacciona lanzándose a empresas aparentemente absurdas; los dos argentinos Calac y Polanco, cronopios perfectos donde los haya y principales portadores del humorismo de la obra, vagan por la ciudad dedicándose a ocupaciones descabelladas mientras dialogan a cada rato en un lenguaje inventado; Austin, joven flautista inglés, alumno de francés de Marrast, se incorpora al grupo de amigos; más tarde, llegarán a Londres Tell, “la danesa loca”, que acude en ayuda de Nicole, y Celia, que ha huido de París a raíz de la agresión de Hélène.

En Viena, Juan trabaja como intérprete diplomático y comparte su habitación de hotel con Tell, la amante de la que no está enamorado pero que le alivia a ratos de su amor infeliz por Hélène. Espiando por juego a Frau Marta, una señora alojada en el mismo hotel, Juan y Tell llegan a convencerse de que ésta está intentando seducir y vampirizar a la joven turista inglesa con la que la ven conversar todos los días, influenciados por la historia de la Condesa Erszebet Bathori, vampira lesbiana que en el siglo XVII celebraba sus orgías sanguinarias en su palacio vienés de la Blutgasse (calle de la sangre). Lo que en un primer momento el lector percibe como una mera proyección imaginaria de los personajes, ocasionada por la lectura de una crónica de la época, no tarda en traducirse en realidad y una noche los dos asisten a una verdadera tentativa de vampirización de la chica inglesa por parte de Frau Marta.

En París, Hélène, anestesista, revive obsesivamente la muerte de uno de sus pacientes, de rostro muy parecido al de Juan; acoge en su piso a Celia, que se ha escapado de casa, y de noche la viola, causando su huida a Londres.

3) la tercera parte es la fase, intermedia, en la que todos los personajes convergen en París: la salida de Londres marca la separación de Nicole y Marrast y el concomitante enamoramiento de Celia y Austin. Sigue el hilarante relato del naufragio de Calac, Polanco y ‘mi paredro’ en medio de un estanque en un terrón de tierra a cinco metros de la orilla, y finalmente el del encuentro erótico entre Juan y Hélène en París, que sanciona definitivamente su imposibilidad de encontrarse realmente y proporciona la llave para abrir algunas de las puertas que la novela ha ido dejando cerradas, o entreabiertas, desde el principio.

4) en la secuencia final, todos los personajes vuelven en tren a París de Arcueil, donde han asistido a la grotesca inauguración de la estatua de Vergincétorix realizada por Marrast. Durante el viaje, Juan y Hélène entran imperceptiblemente en la ciudad, por enésima vez en momentos distintos y sin encontrarse; Hélène muere a manos de Austin, que de esta forma quiere vengar el ultraje de Celia; Juan encuentra su cuerpo ya sin vida, luego entrevé sobre un barco a Frau Marta aproximándose a su próxima víctima, Nicole.

La historia se cierra sin cerrarse, con la imagen de Feuille Morte (personaje catafónico del grupo, incapaz de decir otra cosa que “bisbis”), que baja del tren rodeada por los amigos y pronuncia por enésima vez su bisílabo sin sentido.

Hasta aquí los sucesos relatados. Sin embargo, es evidente que la esencia de la novela, como su fuerte componente innovador, no consiste en la historia narrada sino en la forma en que está narrada, o sea, que la novela se identifica en gran parte con el discurso que la organiza. Si no cabe duda de que esto ocurra en distinta medida en cada obra literaria, aquí la coincidencia entre *histoire* y *discours* es llevada a sus consecuencias extremas, de manera que en muchas ocasiones es el discurso mismo el que genera los acontecimientos que narra. En particular, los frecuentes pasajes de los personajes de lugares ‘reales’ a la ciudad, que serían inaceptables desde un punto de vista lógico u ontológico, se hacen posibles en el plano discursivo: es el discurso de cada uno de los personajes lo que permite no sólo la descripción de su imperceptible deslizarse de un sitio a otro sino el deslizamiento mismo, lo que configura, como se verá a continuación, una experiencia ‘imposible’, real y mental a la vez. Estos pasajes no resultan de ningún modo parafraseables: no existe una manera diferente de relatarlos que no incida directamente en la forma en que acontecen. La misma figura de ‘mi paredro’, que será examinada más adelante, goza de una existencia destacadamente discursiva, y si acaba por dar vida a un personaje de carne y hueso es gracias, una vez más, a las estrategias narrativas mediante las cuales se le convoca en la historia. De manera similar, todo el armazón de asociaciones entre un hecho y otro, que constituye el significado profundo de la novela, estriba en el discurso que de ello hacen las voces narrativas: no son las asociaciones, objetivas, las que crean el discurso, sino que es el discurso el que establece las asociaciones (subjetivas).

Esta distinción, sólo aparentemente ociosa, es destacada muy agudamente por Rosalba Campra, que en su ensayo sobre lo fantástico pone en evidencia el pasaje, a partir de la segunda mitad del Novecientos, de un fantástico esencialmente semántico a un “fantástico del discurso” (Campra, 2008: 187), o sea a una modalidad de lo fantástico en la que “la indeterminación o la distorsión del significante provocan un efecto sobre el nivel semántico” (ibíd.: 178). A esta modalidad serían reconducibles tanto los casos en los que una deliberada reticencia textual ocasiona una interpretación fantástica de los acontecimientos representados, como aquéllos en los que

el discurso produce la *histoire* no en el sentido de que la comunica o la manifiesta, sino en el sentido –literal– de crear los acontecimientos: el acto de narración produce el discurso y también el contenido del discurso.

La pregunta a la cual la *histoire* no había podido contestar –quién o qué es el agente de la transformación– halla respuesta en el discurso: el agente de la transformación es el discurso mismo; los personajes ‘son obrados’ por la palabra. La causalidad que hace desarrollar la *histoire* no pertenece por lo tanto al nivel de la

*histoire* sino al nivel del discurso. Ni la causalidad de los acontecimientos ni la psicológica ni la filosófica señaladas por Todorov alcanzan aquí a rendir cuentas del porqué del desarrollo de la *histoire*. En estos cuentos, la causalidad es verbal: la palabra tiene aquí la misma función encantatoria del filtro o de la varita mágica del cuento de hadas. (Campra, 1978: 131, trad. mía)

62/Modelo para armar, que no se puede considerar una novela fantástica a todos los efectos, pero se vale de muchas de las herramientas propias del género, se inscribe sin duda en esta órbita. La triple transgresión, espacial/temporal/causal, que aquí impera no puede ser aclarada sólo mediante un examen del mundo posible establecido por la novela, sino que exige un análisis de las estrategias discursivas empleadas: entre éstas destacan, en particular, el exasperado multiperspectivismo de la narración y la polifonía de las voces narrativas. A pesar de su largo monólogo inicial, Juan no es el narrador principal de la historia, ni el único punto de vista: en muchos casos la voz narradora se identifica con aquella de los personajes, que, a menudo, relatan en primera persona bajo la forma del monólogo interior (que es como decir que no relatan, sino que dejan fluir lo que acontece, en el instante mismo en que acontece) o en algunos casos se dirigen en segunda persona a uno de los otros personajes (es el caso de las dos cartas presentes en el texto, la de Marrast y de Hélène, pero no solo); otras veces se hace cargo de la narración una tercera persona externa a la historia, combinada, eso sí, con una focalización interna de un personaje tan intensa que parece –muy frecuente en Cortázar– que la voz que narra es una primera persona “disfrazada”<sup>4</sup>.

El multiperspectivismo del discurso es tan sistemático que el paso de un punto de vista a otro y de una voz a otra, se puede dar hasta en el mismo párrafo o en la misma frase: de esto resulta, en primer lugar, una dilatación del tiempo narrado, cuyo desarrollo lineal es reemplazado –como destaca Ricœur acerca del tratamiento del tiempo en la narrativa contemporánea<sup>5</sup>– por un desarrollo horizontal en el espa-

---

<sup>4</sup> Véase, a este respecto, el interesante equívoco en que incurre Ana María Barrenechea, evocado por Cortázar en el ensayo *Del cuento breve y sus alrededores*: “Hace muchos años, en Buenos Aires, Ana María Barrenechea me reprochó amistosamente un exceso en el uso de la primera persona, creo que con referencia a los relatos de *Las armas secretas*, aunque quizá se trataba de los de *Final del juego*. Cuando le señalé que había varios en tercera persona, insistió en que no era así y tuve que probárselo libro en mano. Llegamos a la hipótesis de que quizá la tercera persona actuaba como una primera persona disfrazada, y que por eso la memoria tendía a homogeneizar monótonamente la serie de relatos del libro.” (Cortázar, 2005: 43–44).

<sup>5</sup> Con respecto al concepto de polifonía narrativa propuesto por Bajtín, Ricœur comenta: “El retroceso de la trama a beneficio de un principio de coexistencia y de interacción muestra el nacimiento de una forma dramática en la que el espacio tiende a suplantar el tiempo.



cio; en segundo lugar se realiza, en el plano del discurso, aquella radicalización de la subjetividad que como veremos constituye, en el plano semántico, el meollo mismo de la novela; finalmente el multiperspectivismo hace posibles –junto con un tiempo de la narración que, a pesar del predominio de los verbos en pasado, es convertido a menudo en ‘presente’ por los frecuentes monólogos interiores– transgresiones lógicas de orden espacial, temporal y causal que ningún narrador objetivo lograría relatar con la misma fuerza autenticadora.

Antes de pasar a considerar el cuestionamiento del espacio, del tiempo y de la causalidad tradicional, sin embargo, es oportuno precisar el carácter *parcial* de estas subversiones. Es evidente que ninguna novela puede abdicar totalmente a las coordenadas espacio–temporales, ni a cualquier principio de causalidad, a menos que quede reducida al silencio o a una totalidad informe. Como destaca acertadamente Ricœur en *Tiempo y narración* (vol. II), en efecto:

Un salto absoluto fuera de cualquier expectativa paradigmática es imposible. Esta imposibilidad es particularmente notable en el tratamiento del tiempo. Una cosa es la negación de la cronología y otra el rechazo de cualquier principio sustitutivo de configuración. Es inimaginable que la narración pueda prescindir de toda configuración. El tiempo de la novela puede romper con el tiempo real: es la ley misma de la entrada en la ficción. No puede no configurarlo según nuevas normas de organización temporal que sean percibidas por el lector como temporales, gracias a nuevas expectativas concernientes al tiempo de la ficción. (Ricœur: 412–413)

Lejos de afectar únicamente la esfera literaria, la cuestión remite, como es evidente, a un dilema de mayor envergadura, esto es, a la posibilidad misma de salir del *logos* y del lenguaje para ponerlos en tela de juicio, por así decirlo, desde el exterior. En una perspectiva filosófica podríamos afirmar, con Gilles Deleuze:

Fueron siempre momentos extraordinarios aquellos en los que la filosofía hizo hablar el Sin–fondo y encontró el lenguaje místico de su furia, su informidad, su ceguera: Boehme, Schelling, Schopenhauer. En principio Nietzsche era uno de ellos, discípulo de Schopenhauer en *El nacimiento de la Tragedia* [...] Pero, aun con el riesgo de hacer hablar al fondo informe y el abismo indiferenciado, con toda su voz de ebriedad y de cólera, no se sale de la alternativa impuesta tanto por la filosofía trascendental como por la metafísica: fuera de la persona y del individuo, nada *se distingue*... (Deleuze, 2005: 140–141)

---

[...] Parece que la coexistencia de las voces ha sustituido a la configuración temporal de la acción” (Ricœur, 2008: 528–529).

Además, desde una óptica estrictamente literaria no hay que olvidar que es precisamente la parcialidad de las transgresiones lógicas y su carácter 'intersticial' dentro de un mundo posible coherente en su conjunto, lo que permite al lector percibir las como tales. En un mundo ficcional en el que reine indiscriminadamente la transgresión, esta perdería inevitablemente su carácter transgresivo para convertirse en norma.

En 62 / *Modelo para armar*, las concepciones clásicas de tiempo, espacio y causalidad están sometidas a un cuestionamiento radical en la ciudad y en sus relaciones con la realidad externa: fuera de este 'territorio' misterioso, las dimensiones temporal y espacial se mantienen relativamente intactas (la causal necesita, como veremos, un discurso aparte): los hechos acontecen en un París, un Londres y una Viena que podemos imaginar bastante congruentes con las homónimas ciudades de la geografía real, y se desarrollan a lo largo de un par de días de forma lineal. La poderosa sensación de simultaneidad que emana de la historia narrada es un efecto *textual*, resultante del entrelazamiento de los segmentos narrativos y del montaje magistral de los divergentes puntos de vista, sin que esto implique ninguna transgresión 'ontológica' comparable a la que afecta, por ejemplo, a cuentos fantásticos como *El otro cielo* (*Todos los fuegos el fuego*, 1966) o *El río* (*Final del juego*, 1956)<sup>6</sup>

El único desfase respecto al desarrollo temporal de la historia es aquel marcado por el largo monólogo inicial, que configura casi un aparte de la narración, de la que constituye a un tiempo, el prólogo y el epílogo: si bien situado temporalmente (se nos dice que es Nochebuena), este segmento se queda fuera de la historia, por no ser posible insertarlo en ningún momento determinado. El texto nos da a este respecto indicaciones temporales contradictorias: en su monólogo, Juan presenta como *recuerdos* muchos de los acontecimientos que nombra y que serán relatados en las páginas siguientes y eso nos induce a encajar temporalmente el monólogo al final de la fábula; sin embargo, páginas después el narrador rememora el mismo episodio colocándolo implícitamente en un pasado anterior al comienzo de la historia. El hecho de que Juan ya esté al corriente de lo que va a ocurrir y lo relate como un hecho pasado, sin embargo, deja de representar un problema para el lector en cuanto éste entienda que la pregunta de "¿cuando ocurre esto?" carece aquí completamente de sentido.

---

<sup>6</sup> Dichos cuentos constituyen quizá los casos más paradigmáticos de transgresión respectivamente temporal y espacial en la producción fantástica de Cortázar: si al protagonista del primero le es concedido vivir a la vez, durante algún tiempo, en la Buenos Aires del 1945 y en el París del 1870, el personaje femenino del segundo llega a ocupar, al mismo tiempo, dos lugares distintos, ahogándose en el río a la vez que hace el amor con su hombre en la cama.

Si se prescinde de este desfase temporal, el escándalo radical de la novela está representado por la ciudad, cuya creación imaginativa se habría inspirado, si damos crédito a lo que relata Cortázar en algunas entrevistas<sup>7</sup>, en la ambientación recurrente de muchos de sus sueños. La ciudad es una entidad ambigua, en cuyo misterio el lector penetra paulatinamente sobre la base de alusiones vagas, y a la que nunca llega a asignar una interpretación definitiva. Se trata de un lugar de intenso sabor kafkiano, que se tiende a imaginar como nocturno (aunque se aluda, en un momento dado, al momento del alba), surcado por tranvías, lleno de hoteles laberínticos (donde quien quiere lavarse no consigue encontrar los cuartos de baño o, si los encuentra, no encuentra toallas para secarse) y de ascensores que se mueven tanto en vertical como en horizontal, de sitios desconocidos hacia otros lugares imprevistos.

Por más que el narrador nos diga, en una de las primeras páginas de la novela, que la ciudad “había emergido de las conversaciones en la zona” (Cortázar, 2007: 25), su existencia extraverbal es indudable: “La ciudad no se explicaba, era” (ibíd.). Su consistencia es evidentemente mental, y sin embargo el narrador precisa que esa no tiene nada que ver con los sueños de los personajes, ni con su simple imaginación<sup>8</sup>. Ellos no entran en la ciudad soñando, ni se puede decir que entren con su propio cuerpo: con frecuencia se encuentran al mismo tiempo en un lugar real, por ejemplo sentados a la mesa de un bar en París, y en una calle de la ciudad; otras veces, en cambio, el viaje de uno de ellos a la ciudad conlleva su desaparición momentánea del sitio ‘real’ que ocupaba antes. Las visitas de los personajes a la ciudad tienen lugar de una forma ‘otra’, real y mental a la vez, que no puede ser reducida a una explicación lógica ni descrita, como se ha destacado anteriormente, con palabras distintas de las que emplea el mismo autor: se dan muchos casos, por ejemplo, en que el pasaje de la realidad a la ciudad acontece a lo largo de un único párrafo

---

<sup>7</sup> En la entrevista con Evelyn Picon Garfield, declara el autor: “Mira, desde hace los veinte años yo sueño con la ciudad. Es lo que se llama sueños recurrentes. Es decir, cada tanto tiempo alguna noche bajo a la ciudad. Y en mi sueño yo reconozco inmediatamente que ésa es la ciudad. Porque a veces sueño que estoy en muchos lugares pero no es la ciudad. En cambio, en algunos sueños es la ciudad tal como se describe, es decir, con las calles, con galerías, con arcadas, con el canal en el norte y ese extraño hotel un poco tropical como hay en los trópicos, con verandas y grandes ventiladores. Un hotel donde siempre está esperando la pesadilla porque allí siempre hay algo que me hace despertar a mí. Yo tengo una cita en ese hotel pero no sé con quién ni con qué y para llegar –que es el camino de Hélène al final llevando el paquete– hay esos extraños ascensores con los que yo sueño que suben y después se desplazan horizontalmente y vuelven a subir o a bajar y te dejan en otra habitación que es como aquella de la que habías salido” (Picon Garfield, 1978: 38).

<sup>8</sup> De los sueños colectivos el texto nos dice, en un pasaje, que ellos representan una “materia paralela a la ciudad pero cuidadosamente deslindada porque a nadie se le ocurriría mezclar la ciudad con los sueños, que sería como decir la vida con el juego” (Cortázar, 2007: 46).

sin solución de continuidad. El extracto siguiente ofrece un ejemplo de cómo incluso una misma frase puede empezar en París y acabar en la ciudad, a la vez que la focalización se desliza imperceptiblemente de un personaje a otro:

Y luego hablar, poder hablar así con el sueño que lentamente gana terreno, con Hélène sentada ahí escuchándome hablar porque eso es la felicidad, hablar y estar en lo tibio con alguien como Hélène que fuma y bebe su coñac a pequeños sorbos y escucha hablar a la niña del queso Babybel mientras por detrás, en alguna parte que forzosamente hay que situar y que la incertidumbre termina situando siempre detrás o en lo hondo, en todo caso en alguna región diferente de lo que está sucediendo aquí, hay que esperar crispada a que el ascensor llegue al piso donde la están esperando y que ella no ha marcado en el tablero del ascensor porque ese ascensor no tiene tablero, es un ascensor blanco y brillante completamente desnudo en el que ni siquiera se alcanza a ver una puerta (ibíd.: 162–163)

Si las primeras tres líneas nos comunican los pensamientos de Celia que, sentada en el piso de Hélène, es a la vez voz narrativa y punto de vista, a partir de la frase “a la niña del queso Babybel” el punto de vista es el de Hélène (es ella la que asocia mentalmente a su interlocutora con la niña del anuncio publicitario entrevisto en el metro): la narración pasa a la tercera persona, y sin embargo está enfocada en la perspectiva de Hélène, que durante la conversación ha penetrado en la ciudad y, mientras sigue hablando con Celia en París, en aquel ‘otro lado’ espera el ascensor que la conducirá a la cita con un desconocido.

Irreductible a un lugar concreto, la ciudad irrumpe misteriosamente en los lugares más imprevisos, abriéndose de par en par en cualquier otra ciudad (“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 no fuera lo contrario” ibíd.: 24–25). Es un (no)lugar definido más por la negación que de forma asertiva: un ‘en otra parte’, un ‘no aquí’ o, como dice Hélène en la cita precedente, un “detrás”. Si la ciudad se encuentra de alguna manera en la convergencia entre las tres ciudades en las que se mueven los personajes, y, a pesar de ello, no ocupa ningún lugar, el tiempo que transcurre en su interior no es equiparable al tiempo de los relojes: investigar la relación que existe entre el tiempo transcurrido en la ciudad y aquel vivido fuera por los mismos personajes, es una empresa tan vana como tratar de medir en minutos, ‘desde el interior’, la duración de un sueño<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Acerca de la incongruencia entre el tiempo lineal del “lado de acá” e aquél que transcurre en la ciudad, dice Hélène a Juan “¿Qué sabemos de nosotros mismos, allá? ¿Porqué imaginarlo consecutivamente, quando tal vez ya todo se ha resuelto en la ciudad, y esto es la prueba?” (ibíd.: 304–305).

La esfera semántica evocada con mayor frecuencia en relación con la ciudad, es la de la pasividad: “Por la ciudad habíamos andado todos, siempre sin quererlo” (Ibíd.: 24), explica Juan al principio de su monólogo. En la ciudad los personajes entran inadvertidamente, sin haberlo premeditado, y de forma igualmente arbitraria, son expulsados; las trayectorias que siguen en su interior y las mismas pequeñas misiones que alguna fuerza oscura los obliga a llevar a cabo escapan ampliamente a su voluntad. Reflexiona Hélène:

Vagamente 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, del dédalo de calles cubiertas, de hoteles y tranvías, se resolvieran siempre en un solo inevitable derrotero pasivo. (ibíd.: 119)

La mayoría de los elementos que el texto nos va descubriendo poco a poco acerca de la ciudad la connota como el inconsciente freudiano: su cronotopo evidentemente onírico (reflejo, si bien elaborado ficcionalmente, del origen onírico de la imagen en la psique del autor); la sensación de extrañamiento y deshumanización que allí impera (con excepción de los personajes de la novela, las pocas personas que aparecen en la ciudad “no tienen figura”, ibíd.: 38); el deseo compulsivo de lavarse y la constante impresión de suciedad; la mezcla de tristeza y temor sin objeto que percibe quien la atraviesa (“mi ciudad la reconozco por una expectativa agazapada/algo que no es el miedo todavía pero tiene su forma y su perro” (ibíd.: 36); “Es una región que te encoge el alma, que te da una tristeza sin razones”, ibíd.: 75); la consistencia real que allí adquieren algunos símbolos, destacadamente –como veremos– en el caso de Hélène; la satisfacción inmediata de los deseos (en su inconsciente, Austin quiere vengar a Celia: en la ciudad mata a Hélène con una cuchillada en el corazón); la sensación de actuar como dirigidos por fuerzas ajenas.

Para el lector que haya leído el capítulo 62 de *Rayuela* o conozca la teoría cortazariana de las figuras –no nombrada en aquel capítulo pero evidentemente implicada en él–, la ciudad constituye el despliegue más radical de aquella causalidad alternativa que Morelli planteaba en el capítulo 62 de *Rayuela*. Si toda la novela es gobernada por un tipo de causalidad y por consiguiente de psicología distinta de la tradicional, cuyos fundamentos son inescrutables y aleatorias conexiones entre cosas o personas aparentemente inconexas, el escenario de la ciudad representa de algún modo su versión más explícita.

No cabe duda de que la concepción figurativa representa la clave de la novela y que esta brota espontáneamente del texto, independientemente del nombre que se escoja para designarla o del pre-conocimiento que el lector tenga de los textos en que Cortázar hace referencia a ella: toda la novela se sostiene, como veremos, en algunas conexiones aparentemente ilógicas y en el dibujo incompleto que ellas

componen. Lo que no me parece en absoluto obvio, en cambio, es que la novela lleve a cabo aquel “drama *impersonal*” planteado por Morelli en su nota de *Rayuela*, “[...] en que la conciencia y las pasiones de los personajes no se ven comprometidas más que a posteriori” (Cortázar, 2010: 524); donde

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

En otras palabras, la derrota de la psicología preconizada por Morelli en *Rayuela* se queda un mero *desideratum* del autor, y solo se realiza en *62/Modelo para armar* de forma muy peculiar. Como anticipamos al principio, lo que se produce en la novela es mucho más una radicalización de la psicología o, por así decirlo, una literalización fantástica de sus niveles más profundos y perturbadores, y es precisamente esa extraordinaria complejidad psicológica de la novela de la que deriva, en mi opinión, una porción relevante de su valor estético.

Todo el armazón de *62* estriba en una red de asociaciones, o analogías, que escapan a la lógica causal tradicional. Para describirlas, Cortázar ha empleado a menudo, en ensayos y entrevistas, la noción de ‘figura’<sup>10</sup>. Se trata, más que de una concepción sistemática, de una intuición, o de un sentimiento de la existencia, difícilmente traducible a un lenguaje coherente, que Cortázar confiesa experimentar en su existencia cotidiana y que ha tratado constantemente, después de *Bestiario*, de trasladar a la creación literaria. En el ensayo *Cristal con una rosa dentro (Último Round)* lo ilumina con un ejemplo:

No es infrecuente que en el sujeto dado a ese tipo de distracciones (lo que se llama papar moscas) la presentación sucesiva de varios fenómenos heterogéneos cree instantáneamente una aprensión de homogeneidad deslumbradora. En mi

---

<sup>10</sup> Desde un punto de vista estrictamente teórico-literario, podríamos decir que la estructura narrativa adoptada aquí se desarrolla mucho más en el plano paradigmático que en el sintagmático, o mejor dicho que el desarrollo sintagmático de la historia no es más que el reflejo de las conexiones activas en el plano paradigmático. Semejante estructura no sólo se presta magníficamente a ser analizada en una perspectiva estructuralista, sino que en cierta medida es ya, de por sí, una ‘estructura estructuralista’.

condición habitual de papador de moscas puede ocurrirme que una serie de fenómenos iniciada por el ruido de una puerta al cerrarse, que precede o se superpone a una sonrisa de mi mujer, al recuerdo de una callejuela en Antibes y a la visión de una rosa en un vaso, desencadene una figura ajena a todos sus elementos parciales, por completo indiferente a sus posibles nexos asociativos o causales, y proponga – en ese instante fulgurante e irreplicable y ya pasado y oscurecido – la entrevisión de otra realidad en la que eso que para mi era ruido de puerta, sonrisa y rosa constituye algo por completo diferente en esencia y significación [...] Se está como antes de una cristalización fulgurante, y si la sentimos desarrollarse temporalmente [...] 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 en un acacer sin estar en la duración. Imposible que lo retengamos, puesto que no sabemos desplazarnos. Queda una ansiedad, un temblor, una vaga nostalgia. Algo estaba ahí, quizá tan cerca. Y ya no hay más que una rosa en su vaso, en este lado donde *a rose is a rose is a rose* y nada más. (Cortázar, 2005: 272–273)

Esta concepción tiene poco que ver con la noción medieval de figura y mucho más con la postulación de una simpatía universal y de leyes de ‘participación’ entre objetos aparentemente inconexos en la que estriba la así llamada “mentalidad mágica”<sup>11</sup>. Así lo explica Borges, que en su primera formulación de la casualidad mágica, enlaza explícitamente esta idea con los estudios de Frazer:

La magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción. El milagro no es menos forastero en ese universo que en el de los astrónomos. Todas las leyes naturales lo rigen y otras imaginarias. Para el supersticioso, hay una necesaria conexión no sólo entre un balazo y un muerto, sino entre un muerto y una maltratada imagen de cera o la ruptura profética de un espejo o la sal que se vuelca o trece comensales terribles. (Borges, 1976: 78)

Toda la trama de 62 está edificada alrededor de algunas figuras, o mejor dicho constituye, como sugiere Jaime Alazraki en su análisis de la novela (Alazraki, 1994: 235–246), un calidoscopio de figuras que giran alrededor de una figura central, reflejándose una en las otras. Esta figura, sin embargo, queda oscurecida a lo largo de toda la novela, reservando para las últimas páginas la posibilidad de una visión total de las conexiones, como la pieza ausente de un puzzle cuyo hueco impide divi-

---

<sup>11</sup> Para una reseña de los principales estudios sobre el tema, véase en particular E. de Martino (1965). La ecuación entre el mago y el poeta es un postulado recurrente en varias poéticas post-románticas, destacadamente en las surrealistas (véanse por ejemplo las respuestas de Octavio Paz al cuestionario enviado por André Breton en 1955 a un grupo de estudiosos, magos y poetas, publicadas con el título *Arte mágico* en Paz 1974). Cortázar ofrece una formulación teórica de esta idea en Cortázar 1994.

sar el dibujo global. Sólo al final de la novela, apoderándose de la clave, el lector podrá volver a leer retrospectivamente la historia y por fin entender los indicios diseminados desde su incipit.

Esta figura central –que en su monólogo inicial Juan se niega hasta a admitir y que permanecerá como un ‘objeto de represión’ constante a lo largo de toda la novela<sup>12</sup>– es la abominable correspondencia entre Héléne, Frau Marta y la condesa Bathori. Si la condesa es una vampira carnal, Frau Marta se puede considerar su encarnación contemporánea y Héléne una especie de vampira mental. La condesa desangraba a chicas inocentes en su Basilisken Haus en Viena; a tres siglos de distancia, en la misma ciudad, Frau Marta somete a la turista inglesa a un ritual parecido; Héléne vampiriza a Juan, al muchacho del hospital y a Celia, y sin embargo sus víctimas se pueden reducir a una (Juan). Cada una de ellas es figura de las demás y remite misteriosamente al símbolo que las resume todas: la muñeca de Monsieur Ochs, que Tell recibe como regalo de Juan, y a su vez envía a Héléne. La muñeca –dentro de la que su constructor ha cosido un objeto aberrante, cuya identidad el texto deja sin revelar– es al mismo tiempo el fetiche de Juan, de Celia y del muchacho muerto en el hospital, y su circulación dentro de la historia permite establecer las relaciones entre ellos y entrever la figura: Héléne vampiriza mentalmente a Juan de forma involuntaria, obsesionándolo estéril y dolorosamente; lo mata metafóricamente en el muchacho del hospital (cuyo cuerpo sin vida se parece, en la descripción, al de un fantoche)<sup>13</sup>; finalmente viola a Celia, poco después de que ésta, descrita a ratos como una muñeca viva, haya acostado a su vez a la muñeca que Héléne acaba de recibir de Tell. A la mañana siguiente, antes de salir corriendo del piso de Héléne, Celia arroja al suelo la muñeca en un gesto de rabia y venganza. Esta se rompe dejando entrever su contenido. Lo que asoma por la grieta, que hace gritar de horror a Celia, que más tarde le causará un *shock* a Héléne y que Juan llamará, durante su conversación con ella, “una monstruosidad” (Cortázar, 2007: 267), se queda sin nombre, pero el diálogo entre los dos nos permite identificarlo, oscuramente,

---

<sup>12</sup> Como ha destacado muy acertadamente Blanca Anderson, Juan representaría en la novela, además de un personaje, la proyección del lector, que en su monólogo inicial se esfuerza para ‘leer’ lo que ha ocurrido (o está por ocurrir, que en este caso es lo mismo) y para atribuirle un significado global. Su reticencia sobre la equivalencia Héléne–condesa, que el texto guarda hasta el final, hace que se produzca un espacio vacío al centro de la narración y por consiguiente ésta acabe por remitir, constantemente, a su propia incapacidad, o imposibilidad, de narrar (Anderson, 1990).

<sup>13</sup> La equivalencia entre las dos víctimas es declarada explícitamente por Héléne, que confiesa a Juan: “Yo te maté, Juan, y todo esto empezó entonces, ese mismo día en que te maté. No eras tú, claro, y tampoco a él lo maté, era lo mismo que la muñeca o esta conversación, una remisión a otras cosas pero con una especie de responsabilidad total, si me entiendes” (Cortázar, 2007: 277).



con la culpa de Hélène para con sus tres víctimas y su misteriosa correspondencia con la condesa.

Sólo en una de las últimas páginas, esta equivalencia se manifiesta al lector, aunque el texto no la formule nunca explícitamente:

“De alguna manera te quiero” dice Hélène a Juan, “pero también tenías que saber que lo mismo me da Celia que tú o lo que pueda venir mañana, porque yo no estoy enteramente aquí, algo sigue en otra parte y eso también lo sabes.

«En la Blutgasse», pensó Juan. [...] 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, [...] 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, [...] todo me lo estaba diciendo y ahora me doy cuenta de que hubiera podido saber la verdad, aceptar que fueras...

¿Quién, Juan, quién? (ibíd.: 309)

Hélène –que no por casualidad vive en Rue de la Clef (llave/clave) y es el único personaje que no se mueve nunca de París, además de ser el único que no manifiesta el menor rasgo humorístico o ‘cronópico’– es el perno, estático, alrededor del cual se mueve toda la historia. Como ha destacado Alazraki (Alazraki, 1994: p. 241), los demás personajes se pueden distribuir en al menos tres triángulos, relacionados entre ellos por un deseo que está continuamente ‘desplazado’: Marrast ama a Nicole, que ama a Juan (que ama a Hélène); Tell está con Juan que sin embargo ama a Hélène; Hélène posee a Celia, que pero se enamora de Austin, que al final la venga. Hélène posee, literalmente o metafóricamente, a Celia, al chico al que practica la anestesia, a Juan; pero no es poseída nunca por nadie.

El juego de reflejos que, irradiando desde la figura central, determina la estructura de la novela es incuestionable y ha sido objeto de análisis en diversos estudios. Sin embargo queda por resolver una cuestión fundamental, que la crítica por lo general ha pasado por alto: ¿de dónde brotan estas figuras?, ¿Qué es lo que produce el triángulo condesa–Hélène–Frau Marta y todos los triángulos derivados?

Tanto Juan como Hélène sospechan ser ‘obrados’ por fuerzas ajenas. Afirma Juan, en una parte de su monólogo amargamente dirigido a Hélène:

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. Perdóname este lenguaje, el único posible. (Cortázar, 2007: 43)

Y Hélène comenta, durante el coloquio final con Juan: “y otra vez tenemos que pensar que nos usan, que servimos vaya a saber para qué” (Ibíd.: p. 276). No obstante, tanto Hélène, como Juan, como casi todos los personajes de la novela, parecen ser mucho más que simples títeres en manos de fuerzas inescrutables. En particular, el drama personal de Hélène está bosquejado con una finura y, me atrevería a decir, una verosimilitud psicológica tal como para no dejar lugar a dudas sobre su carácter profundamente humano. Lejos de actuar como mero reflejo de sus alter egos pasados y presentes (condesa, Frau Marta), empujada por una fuerza que le es ajena, Hélène es un personaje plástico, cuyas acciones aparentemente absurdas reflejan el malestar complejo, contradictorio, del que es prisionera. Es el texto mismo, por otra parte, el que nos induce a esta interpretación. Diversos indicios nos devuelven la imagen de una mujer fría, incapaz para la entrega, para cualquier contacto inmediato con la existencia: una mujer que por orgullo, o miedo, ha interpuesto una barrera de orden y perfección entre sí misma y el caos de la vida, acabando por perder del todo la capacidad de abandonarse, de amar. Anestésista de profesión, Hélène tuvo que aprender a narcotizar sus sentimientos para poder soportar el dolor ante la enfermedad, ante la muerte, y ha terminado viviendo en un estado de perpetua auto-anestesia, del que es desgraciadamente consciente: “«Pobre muchacha»” se dice a sí misma con amargura, mientras rememora la muerte del paciente, “«Qué alta idea equivocada tienes en el fondo de ti misma, cómo eres idéntica a cualquier otra mujer, sin las ventajas, Hélène, sin las ventajas». Porque el orgullo me perdería, un orgullo sin vanidad, una dureza de estatua condenada al mismo tiempo a moverse y comer y a menstruar. ¿Autobiografía? Ah, no, y en el metro a esa hora, vamos” (ibíd.: 120–121).

Cuando Hélène invita a Celia a pasar la noche en su piso, no lo hace por altruismo: necesita una presencia que le ayude a soportar la noche inminente sin pensar en el chico muerto; Celia, sin embargo, está impresionada: nadie ha visto nunca el piso de Hélène, nadie tuvo nunca el privilegio de asomarse a su vida privada, aunque sólo sea por un instante. Atemorizada por el orden inmodificable de muebles y objetos, Celia ante Hélène parece una niña ante el doctor, y, sin embargo, la comprende en sus adentros mucho más de lo que parece: “Sí doctora, por supuesto que aprendería; la que no aprendería serías tú, infalible localizadora del azúcar y las tazas. ¿Cómo empujarte, correrte una nada al lado de ti misma, arrancarte de esa perfección? Y no eras así, yo sabía que no eras así, que ahora mismo el verde y el tercer estante sólo valían como una defensa geométrica de tu soledad” (ibíd.: 162). Insomne al lado de Celia a pesar del somnífero, Hélène siente que entre Celia, Juan y el chico del hospital no hay para ella, en ese instante, diferencia alguna, y dirige a Celia un monólogo mental que no deja lugar a dudas sobre las razones de la agresión que sigue:

Te envidio, te envidio, envidio ese sueño de guijarro pulido que tienes [...], envidio que puedes irte de tu casa, pelearte con las escolopendras, ser virgen y estar

tan viva para alguien que se te irá acercando por alguna calle del tiempo, temblar como una gota de agua al borde del futuro, ser tan húmeda, tan cogollo, tan gusanito inicial asomándose al sol. [...] Si pudiera quitarte un poco de tanta vida sin lastimarte, sin pentonal, si me fuera dado disponer de la perpetua mañana que te envuelve para llevarla hasta ese sótano donde hay gente llorando sin comprender [...] y entonces fuera posible dormir como estás durmiendo, como duerme la muñeca en la cama que le has hecho, y despertar más cerca de tí y del mundo, en un comienzo de reconciliación o de olvido (ibíd: 206–207)

Hélène viola a Celia, como más tarde poseerá a Juan, para apoderarse de aquel acceso a la vida que ellos poseen y que a ella le está negado. Su acción no es causada por su oscura correspondencia con la condesa: al contrario, es su drama personal lo que suscita, en la imaginación de Juan y por consiguiente en el discurso narrativo, aquel alter ego suyo que es la condesa. Igualmente, no mata al joven empujada por la influencia secreta de la figura, sino que interpreta la muerte del todo accidental de un paciente en la clínica como una culpa personal, sintiéndose verdugo del joven al igual que hace con Juan.

La constelación de conexiones que se va creando en la mente de Juan y en el texto es acrecentada por el relieve del basilisco que este ve esculpido en el palacio vienes de la condesa y que le recuerda el que está tallado sobre una clip de Hélène: “Para mí el juego tuvo casi en seguida más cartas que para Tell, en esos días llegó la muñeca de Monsieur Ochs, el relieve de un basilisco incorporó otras presencias en la danza vienesa” (ibíd.: 93). Por último, la equivalencia entre la condesa y Frau Marta, planteada por Juan y Tell como un juego, como simple “hipótesis de trabajo” (ibíd.), se convierte en realidad por el mismo principio por el que, en los sueños, la realidad mental se convierte en realidad ‘real’: así como la elaboración onírica traduce contenidos psíquicos inconscientes en imágenes ‘reales’, percibidas por el durmiente de forma alucinatoria, de modo parecido se podría decir que la imaginación de Juan *hace acontecer*, en un lugar fronterizo entre la Blutgasse de Viena y la ciudad, la vampirización de la turista inglesa por parte de Frau Marta. No parece irrelevante, a este respecto, el comentario que Tell hace algunas páginas antes, durante su monólogo frente al espejo: “Desde luego no va a pasar gran cosa, pero lo mismo está muy bien, nada puede ser mejor que provocar lo que quisiéramos descubrir” (ibíd.: 102).

En cuanto a la relación imposible entre Hélène y Juan, esa es con mucho anterior a la figura de víctimas y vampiros que va tomando forma en la novela: los monólogos de Juan aluden a ello insistentemente<sup>14</sup>. El amor-odio que Hélène siente por

---

<sup>14</sup> “Hélène, a quien nada le importa cuando te importa a tí” (ibíd.: 21); “Hélène, como siempre su sombra fría en lo más hondo del portal donde me había refugiado de la llovizna para fumar. Su fría distante inevitable sombra hostil” (ibíd.: 34); “todo se resume en ese lugar sobre la chimenea de mi casa en París, entre una pequeña escultura de Marrast y un

Juan ahonda sus raíces en su problemática relación con la realidad y en la sensación incómoda de sentirse descubierta por él, que sabe ver en ella lo que ningún otro logra vislumbrar. El mito de Acteón, que ambos personajes evocan en su conversación, constituye una síntesis perfecta de todo esto: como Diana condena a Acteón, culpable de haberla visto desnuda, a ser devorado por los perros, Hélène se venga de Juan por aquella mirada que la despoja de todas sus defensas y le obliga a mirarse en el espejo. Confiesa Hélène dirigiéndose idealmente a Juan:

Cómo decirlo [...] 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 [...] la que teme la violación profunda de su vida, la irrupción del orden obstinado de su abecedario, Hélène 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. (ibíd.: 165)

No sólo Juan y Hélène, sino todos los personajes de la novela –con excepción de Feuille Morte y de ‘mi paredro’, que son poco más que funciones textuales– aparecen esbozados con asombrosa verosimilitud psicológica. El fin del amor de Nicole por Marrast y los sentimientos contradictorios, aparentemente ilógicos, que éste conlleva; su decisión a primera vista loca de traicionarlo con el joven Austin, para ensuciar a sus ojos la imagen que él tiene de ella, de modo que pueda detestarla y por fin abandonarla; la abulia en la que se está sumergido Marrast, incapaz de hacer lo que sabe bien que debe hacer, y su manía del juego a toda costa como antídoto contra la desesperación; el amor no correspondido de Calac por Nicole, tan destinado a ser rechazado que ni siquiera llega a ser declarado; la perfecta inocencia de Celia y Austin y su descubrimiento del amor; el sarcasmo que Tell dirige hacia sí misma a la vez que desempeña, conscientemente, el papel de amante: todo esto, y mucho más –que la novela no dice nunca explícitamente, sino que más bien deja aflorar en las frases sin terminar, en lo no dicho, y que no muestra jamás de frente, sino que siempre ilumina oblicuamente, mediante el cruce de las perspectivas y de las voces narrativas– todo esto tiene poco que ver con la influencia de fuerzas abstractas, inescrutables, sobre la vida de los personajes; a menos de admitir que estas fuerzas no son sino sus impulsos más recónditos, más profundos e inconscientes.

La novela rebosa de humanidad, y hasta una función textual como ‘mi paredro’ adquiere a ratos la consistencia de un verdadero personaje. ‘Mi paredro’ no es más que la manera en que cada uno de los personajes puede designar, en un momento dado, a cualquiera de sus amigos; una especie de comodín, de pieza móvil, que los

---

cenicero, donde hay el espacio preciso que siempre reservé para posar tu carta, esa que no me escribiste nunca.” (ibíd.: 41).

enlaza aún más estrechamente a los unos con los otros y ejerce de imaginario puente verbal con la ciudad. Sin embargo, por más que su identidad sea fluctuante y fundamentalmente discursiva, el multiperspectivismo exasperado del texto lo convierte en una verdadera ‘trampa narrativa’, haciéndole adquirir a los ojos del lector una existencia autónoma. Más en concreto: puesto que a lo largo de una misma página (¡o de un mismo párrafo, o de una misma frase!) la voz narrativa y/o el punto de vista cambian continuamente, pasando de un personaje a otro, resulta a menudo imposible atribuir el ‘mi’ de ‘mi paredro’ a uno de los personajes, y mi paredro deja de ser el sustituto de uno de ellos para transformarse en una figura independiente, Miparedro<sup>15</sup>. El mismo Juan admite, por otra parte:

a fuerza de cederle la palabra, de aludirlo en nuestras cartas y nuestros encuentros, de mezclarlo en nuestras vidas, llegábamos a obrar como si él ya no fuera sucesivamente cualquiera de nosotros, como si en algunas horas privilegiadas saliera por sí mismo, mirándonos desde fuera (ibíd.: 31)

A nivel lingüístico, la elección privilegiada de la primera persona y la técnica del monólogo interior, junto al frecuente uso de la segunda persona (probablemente la más ‘afectiva’ de las voces narrativas) no hacen más que acentuar el carácter ‘empático’ de la narración y estimular la identificación del lector. Por último el humorismo, del que no tenemos aquí tiempo de hablar, desempeña casi siempre la función de contrapunto a las partes más intensamente dramáticas o patéticas, y tiene como efecto el de destacar, por contraste, su intensidad emotiva, más que de mitigar sus tonos o lograr el extrañamiento del lector.

Dichas observaciones permiten evidenciar la distancia entre los planteamientos del capítulo 62 de *Rayuela* y la novela que surge a partir de ellos. El “drama *impersonal*” al que aspiraba Morelli se queda sin realizar: la novela pone en escena un drama complejo, que lejos de renunciar a la psicología hace brotar su misma trama de la transposición fantástica de contenidos psicológicos profundos, de tal manera que se puede decir que en esta novela no hay, en el fondo, sino psicología. Saul Yurkievich ha destacado muy oportunamente que “En la radicalización de lo subjetivo reside, según Cortázar, la clave de una nueva objetividad” (Yurkievich, 1980: 472). Esta radicalización de la experiencia psíquica subjetiva, o su ‘literalización’, es la clave para comprender la rocambolesca historia de muñecas y vampiros contada en la novela: la historia que leemos no es – siempre en palabras de Yurkievich –

---

<sup>15</sup> Sin contar el hecho de que frecuentemente la identidad de mi paredro no es atribuible a ninguno de los personajes, sea porque algunos de ellos son mencionados con sus verdaderos nombres por los presentes (lo cual implica que no presencian la escena en calidad de mi paredro), o porque se conoce su ubicación exacta en aquel momento de la historia.

sino “el suplente simbólico que logra trasponer al campo narrativo la historia indecible”, el “espectro o proyección de la intencionalidad inconsciente” (ibíd.: 471).

En esta óptica, es posible interpretar la ciudad como el “lugar epifánico” (ibíd.: p. 469), “el paisaje existencial” (ibíd.: p. 472), en el que esta historia profunda, indecible, se despliega abiertamente y el mundo onírico de los diversos personajes adquiere la consistencia de una cosa: una especie de inconsciente compartido (si bien no ‘colectivo’ en la acepción junguiana) en el que los inconscientes de los personajes se cruzan e interactúan de forma alucinatoria. En la ciudad, cuya connotación “nocturna”<sup>16</sup> va mucho más allá de la referencia a las fases del día, Juan busca incesantemente a Hélène sin encontrarla; cuando la divisa de lejos la pierde de vista enseguida. En la ciudad Austin mata a su antagonista, verdugo de la mujer de la que está enamorado, como inconscientemente desea en la vigilia. En la ciudad, Hélène lleva un paquete que se hace cada vez más pesado, cuyo contenido ignora: el paquete contiene la muñeca –nos descubre el texto en un pasaje– o sea de algún modo el peso que gravita sobre su existencia, y que es a la vez su condena y su culpa; sólo en el momento de la muerte, cuando siente el cuchillo penetrándole en el pecho, el paquete cae al suelo, y queda liberada de su peso.

En esta novela extraordinaria, injustamente descuidada por críticos y lectores, es la psique profunda de los personajes lo que da vida a la constelación de las figuras, y no lo contrario. Cortázar no emplea la maraña erótica y emotiva de los personajes para hablarnos de las figuras, sino que, al contrario, emplea las figuras para hablarnos, una vez más, de lo humano.

---

<sup>16</sup> “Tú estás aquí, eres tan diurna”, le dice Juan a Tell para impedirle entrar con él en la ciudad, identificando implícitamente esta última con el lado nocturno de la psique y de la realidad (Cortázar, 2007: 76). Para la distinción entre “régimen diurno y nocturno” del imaginario, como clases isótopas cuyo dualismo antagónico rige la producción de símbolos en la cultura, véase Durand, 2007: 114.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ALAZRAKI, Jaime.  
1994 *62/Modelo para armar. Novela calidoscopio*, en *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.
- ANDERSON, Blanca.  
1990 *Julio Cortázar. La imposibilidad de narrar*. Madrid: Pliegos.
- BORGES, Jorge Luis.  
1976 *El arte narrativo y la magia*, en *Discusión*. Madrid: Alianza.
- CAMPRA, Rosalba.  
1978 *La realtà e il suo anagramma. Il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar*. Pisa: Giardini Editori e Stampatori.  
2008 *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- CORTÁZAR, Julio.  
1994 *Para una poética*, en *Obra crítica*. Ed. de Jaime Alazraki, vol. II. Madrid: Santillana.  
2005 *La muñeca rota*, en *Último round*. Barcelona: Destino.  
2005 *Del cuento breve y sus alrededores*, en *Último round*. Barcelona: Destino.  
2005 *Cristal con una rosa dentro*, en *Último round*. Barcelona: Destino.  
2005<sup>2</sup> *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Alfaguara.  
2007 *62/Modelo para armar*. Madrid: Santillana.  
2010 *Rayuela*. Madrid: Cátedra.
- DELEUZE, Gilles.  
2005 *La lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- DURAND, Gilbert.  
2007 *La imaginación simbólica*. Buenos Aires–Madrid: Amorrortu Editores.
- GENETTE, Gérard.  
1989 *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.  
2001 *Umbrales*. México: Siglo Veintiuno.
- MARTINO, Ernesto de (ed.).  
1965 *Magia y civilización*. Buenos Aires: El Ateneo.
- PAZ, Octavio.  
1974 *La búsqueda del comienzo. Escritos sobre el surrealismo*. Madrid: Fundamentos.
- PICON GARFIELD, Evelyn.  
1978 *Cortázar por Cortázar*. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- PREGO, Omar (ed.).  
1990 *Julio Cortázar por Omar Prego*. Montevideo: Trilce.

RICŒUR, Paul.

2008 *Tiempo y narración II, Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid: Siglo XXI Editores.

YURKIEVICH, Saúl.

1980 “62 Modelo para armar enigmas que desarman”, en *Homenaje a Cortázar: Cuadernos Hispanoamericanos*, octubre–diciembre, pp. 364–366.