

Discurso de 62. Modelo para armar, de Julio Cortázar

En el primer episodio de la novela destaca la coincidencia de varios elementos. El *chateau saignant* pedido por un cliente, el libro de Butor sobre Chateaubriand y el vino Sylvaner asociables todos a los crímenes sangrientos de la condesa Báthory y al vampirismo de Drácula en Transilvania apuntan a otros sucesos y personajes: a la muerte del joven anestesiado y a los sufrimientos de Juan vinculados ambos con mismo agente: Hélène o a la escena enigmática en el hotel del Rey de Hungría entre la joven inglesa y Frau Marta.

La serie de coincidencias es objetivada en el espejo del restorán en el cual las imágenes multiplicadas parecen adentrar a Juan en un laberinto. No sólo el espejo, metáfora muy usual en nuestro siglo, transcribe la profunda vivencia de desorientación del hombre de hoy en un mundo laberíntico, demasiado complejo, sino también el intrincado diseño que conforman los personajes, acontecimientos y reflexiones.

Para seguir la mano que trazó la trama de estas líneas conviene comprobar las características del discurso.

Narrador(es)

Ante todo cabe precisar la persona del narrador. Partiendo de la suposición que narrador es cada cual a quien se puede atribuir la narración o parte de ella si el texto admite la transformación en primera persona sin necesitar cualquier otro cambio, entonces todos los nueve personajes hablantes de la novela pueden considerarse narradores. Además, tenemos otro narrador también: el enigmático paredro que toma prestada la voz de cualquier personaje, identificándose con aquél o con todo el grupo de amigos

y, a pesar de ello, no siendo ni uno ni otro. El paredro sabe más que los personajes y no obstante, no posee ningún hecho que no sea conocido al menos por uno de ellos. Todos están bien informados, puesto que se escriben si no están en la misma ciudad. Cada cual tiene el derecho y la costumbre de leer las cartas de los demás conociendo así perfectamente no sólo los acontecimientos, sino también los sentimientos de cada cual.

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

El paredro-narrador asegura el libre tránsito entre el autor fuera de la narración y el personaje-narrador puesto dentro de la narración. En él se identifica Cortázar con la totalidad de sus personajes-narradores, con cierto narrador colectivo que pasa en y por ellos, que los sobrepasa también. El paredro se personifica más frecuentemente en Juan, personaje anticipador del relato, cuyos momentos más cruciales será él quién los resuma antes de que los acontecimientos sean explayados. Como anticipador del relato es un narrador de primer grado. Lo que narra no sirve de marco al relato, ni se puede calificar de un relato anterior o posterior al relato propiamente dicho. Es uno y otro a la vez, un centro enigmático, la antecedencia y la consecuencia de lo relatado, en pocas palabras: la causa y el efecto de la narración.

La calidad generadora de la narración de las primeras cuarenta y una páginas de la novela parece otra prueba más y aun más decisiva para la identificación del autor con el narrador (Juan).

De ello surge ineludiblemente la cuestión de si los narradores de segundo grado (los del relato propiamente dicho, entre los cuales se cuenta Juan, también al narrar la parte que le toca) no son acaso la ampliación del narrador de primer grado y, en último término, la múltiple manifestación del autor-narrador. Esta suposición la trataremos de reafirmar más adelante partiendo de otros aspectos.

Relato nuclear-secuencias narrativas

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

El relato propiamente dicho se entreteje de varias secuencias. Estas se distinguen según el lugar de la acción como secuencias narrativas de París,

Londres y Viena. No obstante, es una clasificación más bien superficial, puesto que el autor dispone de las secuencias según determinados conflictos surgidos en las relaciones existentes entre sus personajes. De todos modos, las dos consideraciones llevan a la misma conclusión: la existencia de tres secuencias narrativas.

Al tratar de formar un orden cronológico de los sucesos que de ninguna manera resulta unívoca —se nota que las series de sucesos en las cuales se puede distribuir el relato no sobrepasan las veinticuatro horas de duración y cualquier información que se refiere a tiempos más largos sólo se integra en una serie formal y esencialmente como remembranzas.

Lo que pasa en las tres metrópolis se agrupa alrededor de unos centros emocionales. En Londres, este centro lo forman el amor desesperanzado de Marrast y el sufrimiento de Nicole por ser incapaz de corresponderlo, puesto que ella está enamorada, igualmente sin esperanza, de Juan. En París, todo se cristaliza alrededor de la desesperación de Hélène por la muerte del joven anestesiado mientras que en Viena el amor de Juan por Hélène tiene el mismo papel.

No obstante, el suceder no se refiere directamente a estos conflictos emocionales. En cada caso, los interesados buscan refugio en una acción substitutiva: Marrast reúne a los *Neuróticos Anónimos* ante una pintura insignificante de un museo y consigue que el director haga descolgar el cuadro temiendo un posible robo, impulsando por una insinuación suya. Juan sigue observando con Tell a una mujer de edad, Frau Marta, que recomienda a una joven inglesa, con intención dudosa —según como ellos interpretan— un hotel barato. Hélène le hace el amor a Celia buscando aniquilar el recuerdo de la muerte del joven.

La secuencia narrativa de Londres puede distribuirse —un poco arbitrariamente— en dos días. Cada cual comienza la mañana y termina la noche. Primer día: Marrast, Calac y Polanco se equivocan de la línea de metro, mientras que estos dos últimos siguen embebidos en una conversación absurda sobre golondrinas. Marrast quiere conseguir una piedra de hule para su escultura con la ayuda de Mr. Whitlow. Enterándose de que la esposa de Mr. Whitlow es pariente lejana del director del museo Harold Haroldson le avisa que algunas personas sospechosas van a robar probablemente el cuadro admirado por los *Neuróticos Anónimos*. En el hotel restituye por un momento fugaz el contacto entre él y Nicole y le hace el amor. Segundo día: Marrast controla el embarque de la piedra de hule. El paredro viene a Londres. Nicole avisa por teléfono a Calac y Polanco sobre la llegada de Tell. Nicole observa con Calac en el museo cómo Harold Haroldson hace descolgar la pintura supuestamente en peligro y va con Marrast a un pub. Parece continuar el mismo día la salida del restorán —donde estaban con Marrast— de Nicole y Austin y el acto amoroso entre ellos. En realidad éste debe ocurrir unos días después.

La narración de los supuestos dos días toma el mismo tiempo: a cada cual dedica el autor treinta y tres páginas y media. De todo lo que pasa todavía en

Londres sólo nos enteramos dentro de una conversación que tendrán los «náufragos» en la escuela-vivero de Vincennes.

Marrast y sus amigos habrán llegado antes a Londres que Juan y Tell a Viena. Tal vez se deba a esta circunstancia que la secuencia narrativa de Londres arranca cuando todavía el autor no haya terminado el relato nuclear de la Nochebuena de Juan. Después entra la secuencia de Viena y se alterna con la de Londres. La secuencia de París comienza inmediatamente antes de que acabe el primer día de Londres.

La secuencia narrativa de Viena se distribuye en comunicaciones atemporales acerca de la vida que Juan tiene con Tell y en la metrópoli austriaca, en reflexiones sobre la calle y la casa vienesas y las tertulias en el café Cluny ya mencionadas en el relato nuclear y en un día que comienza por la noche y dura hasta la mañana.

Esta jornada prácticamente se concentra en el caso de Frau Marta con la joven inglesa. El episodio tiene un desenlace enigmático. Es posible que ya la joven inglesa esté muerta cuando Tell y Juan siguen a Frau Marta al cuarto de ella, pero también es de suponer que presencien una escena lésbica. Contribuye al ambiente irracional el hecho que la joven, Frau Marta y ellos dejan el cuarto a través de una puerta situada entre dos ventanas, lo que es inconcebible en un cuarto del tercer piso. Juan camina en la «ciudad» donde ve desde lejos a Hélène también.

El primer día de la secuencia narrativa de París se inserta antes de que Juan y Tell suban al cuarto de la inglesa y termina al mismo momento narrativo que la secuencia de Viena en la «ciudad». El relato de París dura desde la tarde cuando Hélène se encuentra con Celia en el café Cluy y termina la mañana siguiente después de que Celia haya salido de la casa de Hélène y ésta comience a andar en la «ciudad» donde Juan la verá. En el intervalo, Hélène invita a Celia a su casa, comen juntas, y Hélène le hace el amor a Celia.

Todo lo que se ha narrado de la estancia de los amigos en Londres se incrusta en forma de recuerdos en el episodio de la escuela-vivero de Vincennes. Este lugar, con el restorán Polidor de Nochebuena y con el tren en el cual regresan de la inauguración de la estatua de Marrast, se oponen como espacios restringidos a las tres metrópolis cual escenas de acción subrayando, al mismo tiempo, un paralelismo en la composición por su idéntico número.

El episodio de la escuela-vivero, con su tono cómico, alivia la tensión producida por la separación de Marrast y Nicole, por el asco que siente Celia por el obscuro contenido de la muñeca rota, y por el comportamiento ambiguo de Frau Marta con la inglesa.

Los dos encuentros amorosos en París, continuación de la respectiva secuencia narrativa, parecen seguir, si no el tono humorístico, al menos el tono de una vida no forzosamente condenada a la desdicha y soledad. Esta jornada de París en el caso de Celia y Austin comienza la tarde y acaba en la noche —con una evidente desilusión, pero tal vez no con la imposibilidad de

amor— en el caso de Hélène y Juan va desde la tarde hasta la mañana y termina en el deseo fracasado de realizar la unión. Ambos episodios preceden al viaje de tren, pero el final de la noche de Juan y Hélène corre paralelamente con el viaje que, con el acercamiento a la llegada, apunta hacia el arribo de Hélène al hotel de la «ciudad» y señala significadamente el desenlace de todo lo planteado en el relato nuclear.

Poco a poco, todos bajan del tren; sólo queda en el compartimiento Feuille Morte, a quien esperarán Tell, Calac, Polanco y el paredro en la estación de París. Es ella, la única no-narradora, quien cierra la narración emitiendo sonidos fuera de los cuales jamás dice cosa alguna: bis bis.

Cabe notar que todos los que están implicados en las emociones generadoras del relato se encuentran ausentes en la escena final (Marrast, Nicole, Celia, Austin, Juan, Hélène).

Hasta ahora nos hemos concentrado en los espacios concretos de la narración mencionando sólo de paso un lugar cuya concreción es imposible. Su calidad especial se ha destacado con las comillas entre las cuales se ha puesto siempre la palabra «ciudad». La «ciudad» es un espacio espiritual, ficticio, al cual no falta, sin embargo, cierta realidad, puesto que varios personajes entran en ella, caminan por sus calles, circulan sus tranvías. Por ello, no la podemos considerar como un lugar de sueño o de imaginación. La imaginación, sí, que puede tener algo que ver con el cuarto del Hotel del Rey de Hungría donde vive la joven inglesa y a donde llegan Juan y Tell evidentemente instigados por el juego emprendido a base de algunos elementos concretos que han transformado en las retortas de su fantasía. (La «ciudad» es el lugar del éxtasis (*ex-stático*) donde los personajes pueden salir de sí mismos y llegar hasta el límite de lo posible¹).

Orden cronológico y lugar de los sucesos en el discurso

Los episodios que se narran paralelamente no se desenvuelven al mismo tiempo, sino que existen entre ellos unas discrepancias temporales. Sería vano cualquier esfuerzo por determinar la fecha de un acontecimiento ni siquiera poniéndolo en relación con otro. Pueden pasar dos días o dos años entre ellos, la novela quedaría la misma; de manera que el tiempo hay que dejarlo fuera de consideración. El orden de los sucesos sólo tiene sentido dentro de la misma secuencia narrativa. La tentativa de establecer un orden válido para todo el relato está condenada al fracaso.

Dos ejemplos escogidos al azar demuestran suficientemente que es imposible coordinar dos series de sucesos. Tell llega a Londres aparentemente al mismo momento que el paredro. El mismo día dispone Marrast del

¹ Este aspecto de la novela lo trato más detenidamente en mi trabajo *George Bataille y 62. Modelo para armar* leído en el XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana celebrado en Budapest del 17 a 20 de agosto de 1981.

embarque de la piedra de hule. Por consiguiente, no ha escrito todavía la carta en el cual avisará a Tell de que Nicole lo había engañado con Austin. Tell decide ir a Londres sólo al tener esta carta. Tomando en cuenta a cada miembro del grupo, el paredro que llega a Londres el mismo día que Tell sólo podría ser Juan, pero Juan desde Viena va directamente a París para encontrarse con Hélène. Además se queda en Viena aun después de que Tell se haya ido a Londres.

La narración respecto a la totalidad de la novela no se determina, pues, por el orden cronológico. Son los elementos parecidos de las distintas secuencias narrativas, sus coincidencias casuales, las que organizan el discurso.

Frecuencia

La frecuencia producida por cualquier elemento o aspecto repetidos no puede ser sino muy alta en una obra donde el discurso se organiza en base a las coincidencias o repeticiones de ciertos elementos narrativos parecidos.

Uno de los recursos que generan alta frecuencia es la repetición de cierta situación o relación: al que me quiere, yo no lo quiero, al que yo quiero no me quiere (véanse las relaciones Marrast-Nicole-Juan y Nicole-Juan-Hélène).

A la convivencia de Nicole y Marrast se le pone fin la noche que Nicole pasa con Austin. A este episodio corresponde, pero no lo copia, el amor de Celia y Austin que pretende aniquilar la noche que Hélène había pasado con Celia.

El desenlace casi siempre igual de los episodios asegura ya en sí la alta frecuencia. Al final del primer día de Londres Marrast y Nicole hacen el amor y no sería demasiado arbitrario decir que así terminará el segundo día londinense también. (Nicole y Marrast van a un pub y Nicole abandona a Marrast en un restorán cuando va con Austin a acostarse con él. La situación —pub y restorán, Nicole y Marrast presentes— es tan similar que es fácil de considerar las dos oportunidades como si la una fuera seguida por la otra.)

En los tres episodios de París Hélène y Celia, Hélène y Juan y Celia y Austin hacen el amor y lo hacen también en Viena Juan y Tell. En este último caso el acto sexual no cierra una secuencia de sucesos. Por ello su valor narrativo no es comparable con el de los episodios antes mencionados.

Con la excepción de Vincennes y Arcueil, donde las relaciones emocionales de los miembros del grupo no están puestas en primer plano, las series de sucesos se vinculan todas a la tarde o la noche. Los días de Londres duran desde la mañana hasta bien entrada la noche, los de París desde la tarde hasta la mañana, el de Viena desde la noche hasta la mañana. Como hemos visto, el tiempo real es aniquilado por los acontecimientos cronológicamente inconciliables pero las fases del día sí que son relevantes. Trataremos de interpretar su sentido más adelante.

La alternancia de las series de sucesos vinculados a las tres ciudades nos

vuelven forzosamente al mismo lugar. Fuera de la repetición de las ciudades cabe enumerar también otros lugares de la acción igualmente recurrentes: el metro y sus túneles (Hélène en los carteles del metro parisiense ve un túnel en los ojos enormes de la niña que propaga la marca Babybel, en el metro de Londres se extravían los dos argentinos y Marrast), el tren (que va a Calais, que sale de Londres y que se dirige de Arcueil a París), el restorán (el Polidor en París, el del hoter Capricornio de Viena, el pub de Londres y el restorán del Marquee Club), las casas rojas al borde de la carretera entre Mantua y Venecia, el canal (el canal Saint-Martin, el canal de La Mancha, la laguna artificial de la escuela-vivero en Vincennes), el lugar donde el grupo se encuentra (el café Cluny), la clínica, la calle vienesa Blutgasse, la casa de basilisco. Completa esta serie todo lo que se encuentra en la «ciudad»: la calle de las altas aceras, la plaza de los tranvías, las calles de las arquerías, los pasillos y cuartos del hotel, los ascensores, los pontones y sobre todo los tranvías mismos. Cada lugar de la «ciudad» se menciona numerosas veces. Evidentemente, la frecuencia de la narración siempre es muy alta cuando los personajes pasan a la «ciudad».

Una frecuencia comparable tiene asegurada la narración por parte de los objetos y personas que surgen en la conciencia de Juan en el restorán Polidor: el vino Sylvaner, la condesa Báthory, Frau Marta, el *chateau saignant*, la Blutgasse, el basilisco (sobre el clip de Hélène, sobre la casa vienesa, sobre el anillo de Monsieur Ochs), las muñecas, el libro de Butor sobre Chateabriand y el asado Chateabriand. Todos éstos aparecen en el poema insertado en el relato nuclear también. La repetición se realiza ya por el poema pero va multiplicándose aún más por el relato y por las reflexiones de Juan en la noche vienesa.

La recurrente mención de ciertas partes del cuerpo (los ojos, el cuello y las manos o los dedos) acrecienta también la frecuencia de la narración. La chica inglesa tiene los ojos abiertos y fijos (pp. 163 y 174)². Los ojos de Celia se cierran fácilmente por el sueño (p. 166) mientras que los de Hélène están bien abiertos por el insomnio (pp. 169 y 170), los de Celia despertada por las caricias de Hélène se abren y cierran (p. 181) y al despertarse la mañana siguiente los tiene intencionalmente cerrados para hacerse creer que sólo había soñado lo de la noche (p. 184). Hélène despertada después de hacer el amor con Juan

...abrió los ojos y le sonrió para hablarle... de Celia (p. 259). El día siguiente en el tren, ya se lee de los ojos consados de ella (p. 255).

Marrast le da a Nicole un somnífero después de atormentarla por Austin. Nicole le

...miró de una manera que quería decir eso, una especie de agradecimiento inconcebible antes de morir (p. 194).

² Los números de las páginas se refieren todos a la edición: JULIO CORTÁZAR, 62. *Modelo para armar*, Buenos Aires, 1968, Editorial Sudamericana.

Los episodios, el de Frau Marta y la inglesa y el de Hélène y Celia se vinculan con el motivo del cuello presente en ambos (pp. 175, 179, 181, 182 —en esta última página se repite cuatro veces y en la página 183 dos veces—). Hélène acaricia el cuello de Celia y la garganta de la inglesa la descubre la mano de Frau Marta

...corriendo poco a poco el cuello de puntillas del pijama rosa (p. 175).

Como se sabe, Cortázar tiene poca confianza en el poder comunicativo de la palabra. En vez de la palabra falsificadora de las emociones y los pensamientos recurre al «hablar» del cuerpo. Se concentra en las manos que cubren el campo comunicativo más amplio expresando con su gesto todo lo que sus personajes no saben o no quieren realizar. La inasible vivencia condensada en el silencio inesperadamente sobrevenido en el restorán Polidor hace que Juan prorrumpe en las palabras siguientes:

...algo has de dejarme entre las manos (p. 13).

El deseo más hondo, la necesidad más urgente, exigen la posesión que se concretiza en la mano —diríjase éstos al descubrimiento del sentido del ser o hace el otro querido—. El estado de ánimo, la relación con el otro se reflejan de varias maneras en los ademanes. De Nicole dice Juan que la pobre sigue su sombra con las manos unidas. Las manos unidas son indicio de adoración, de súplica callada pero también de pasividad inhibida. Nicole sabe que sería vano tender sus manos hacia Juan.

Marrast guía la mano de Nicole para acariciarse la cara (pp. 73 y 74) en su deseo de sentir la ternura de ella. La mano de la Nicole dormida «paseaba por la almohada como un helecho» (p. 92). Su mano tan pasiva se mueve como buscando en el sueño; en la inconciencia tiende hacia algo que sabe inalcanzable. A Calac, que está enamorado de ella, pero que ella no ama, le tiende

...unos dedos laxos que por un momento habían dormido en su mano (p. 205).

Marrast expresa sus celos por Austin escribiendo a Tell:

Sus manos
no es verdad, sus manos no
mis manos solamente (p. 197).

o sea, para él la mano simboliza la unión carnal.

Hélène, mirando a Celia dormida, piensa:

...esa mano que has dejado venir hasta mi almohada (pp. 175-176).

y más adelante

...ignoras tu fuerza, no sabrás cuánto pesa esa mano (p. 177).

En oposición a las manos de Celia irradiando inocencia y fuerza vital, capacidad de comunicación espontánea, las manos de Hélène «llenas de sal» (p. 176) sugieren aridez, esterilidad.

Sus dedos se endurecen en el cuello de Celia (p. 182). Es un gesto tan siniestro como el de Frau Marta en la garganta de la inglesa. Las manos de Frau Marta inmediatamente llaman la atención de Tell y Juan. Calac declara de Juan que su sensibilidad ante las manos es enfermiza (p. 79).

El relato nuclear relaciona las manos de Hélène y de Frau Marta refiriéndose —sin precisar a la persona— a una mano que

...busca lentamente la forma de una garganta (p. 16).

Juan expresa su deseo desesperanzado por Hélène hablando de

...la angustia de estar casi tocándote con las manos... y no poder alcanzarte (p. 219).

Al entregarse a Juan, Hélène se dice:

...sus manos me buscaban otra vez (p. 257).

porque

...todavía le quedaba esta última ilusión, la de que la cita fuera con él... (p. 257).

Después de separarse Juan sentado a la orilla del canal Saint-Martin

...se pasó la mano por la garganta como si le doliera un poco (p. 263).

La frase que sigue sólo puede interpretarse correctamente si se toma en cuenta la identidad oculta entre la condesa Báthory, Frau Marta y Hélène:

Si hubiera tenido un espejo de bolsillo se hubiera mirado la garganta, casi le hizo gracia que era preferible no tenerlo al lado de las arguas sucias y negras del canal (p. 263).

El hecho de que Hélène jamás le concederá su amor le provoca esta sensación de dolor —como si Hélène le hubiera herido la garganta—. Ver la huella materializada de la crueldad de hélène podría obligarlo a cometer suicidio.

Sabiendo que ya jamás tendrá el amor de hélène dice a Tell:

Los ojos son las únicas manos que nos van quedando a unos cuantos, bonita (p. 248).

En el relato nuclear Juan está cavilando así:

Hasta el final pensaré que puedo haberme equivocado... de que tú misma no entendiste nunca lo que estaba pasando, Hélène... que simplemente echaste mal las cartas... si me callara traicionaría... y callar entonces sería vil, tú y yo sabemos demasiado de algo que no es nosotros y juega estas barajas en las que somos espadas y corazones, pero no las manos que las mezclan y las arman... (p. 38).

El mismo pensamiento expresa Marrast aplicándole a la rosa del calidoscopio:

...sí agitaba el tubo y la figura se armaba por su cuenta ya no se podía ser a la vez la mano y la figura (p. 50).

Aun comenzando uno a distribuir los naipes, jamás será él la mano hasta el final del juego. La única mano que lo será para siempre es el destino. Los personajes de la novela vuelven a dar las cartas —a veces en el marco de un juego tan absurdo como hacer operar la máquina de afeitar en el porridge— pero han de llegar siempre a la misma conclusión de que no tienen en su poder de reordenar la vida.

Modalidad narrativa

Las tres modalidades narrativas (sumario, estilo directo e indirecto) aparecen raras veces en sus formas puras en 62... Tenemos relativamente pocos diálogos. En éstos, al ritmo lento de la narración, se une una alta frecuencia asegurada no por elementos de contenido, sino por estructuras recurrentes —como, por ejemplo, en el bla-bla de Calac y Polanco.

En los episodios pertenecientes a la «ciudad» de la frecuencia más alta predomina el sumario que comparado con lo relatado suele ser extremadamente veloz. Vistos desde otro aspecto, los sumarios de 62... son monólogos interiores de los distintos personajes. Es muy difícil de medir la velocidad de un monólogo interior. En principio, refleja la totalidad de un proceso mental. Aun aceptada esta suposición, la lectura del texto exige un tiempo mucho más largo del que el proceso mental haya tomado en la conciencia del pensador siendo el pensamiento siempre más rápido que su expresión verbal. Además todo pensamiento es fragmentario, inarticulado, le faltan eslabones en la cadena lógica sin los cuales sería imposible de comunicarlos, pero que no le son necesarios al pensador que los puede eludir mediante asociaciones. Sensaciones y emociones pueden surgir sin tener prácticamente duración, pero en el momento de tratar de explicarlos uno gasta palabras que hasta pueden durar un rato considerable. Por consiguiente, un monólogo interior es de un ritmo extraordinariamente lento.

En cambio, si se conciben los monólogos interiores referentes a la «ciudad» como informes-sumarios de unas experiencias realmente vividas de larga duración aunque poco accidentadas, su ritmo sólo puede calificarse de velocísimo con el intervalo que abarcan.

Las dos consideraciones alternativas comprueban que es ocioso examinar el ritmo de la narración en una novela en la cuál el tiempo mismo es irreal y la narración no es tanto la de las experiencias como la de su reflejo concienzudo. Hasta medir la duración de los diálogos se vuelve incierto por estar colocados mayormente dentro de monólogos interiores. Los personajes-

narradores no se dirigen a ningún personaje oyente. Por consiguiente, hasta los monólogos interiores de los narradores de segundo grado tienen como destinatarios a los lectores. Gérard Genette afirma que sólo el lector puede ser el destinatario —el oyente— del autor. Invirtiendo esta proposición suya y partiendo del hecho de que el destinatario de los monólogos interiores de la novela es el lector llegamos lógicamente a la conclusión que el autor es el narrador verdadero y sólo se disfraza de personaje-narrador.

A base de todo ello cabe subrayar que Cortázar —aun cuando en 62... haga uso de las tres modalidades narrativas— las somete a los monólogos interiores privándolas de su característica velocidad.

Parecen hacer excepción los diálogos humorísticos entre los cuales los más largos discurren en la escuela-vivero entre los «naúfragos» y los que acuden en su socorro. En el curso de estas conversaciones los personajes recuerdan, callados o en alta voz, los acontecimientos de Londres. En ambos casos la narración es *mediatizada*. Por ello su velocidad es prácticamente inalficible. En cuanto al sumario de lo que pasa en la escuela-vivero hay que plantear la cuestión de si el modo humorístico del narrar no difiere forzosamente de los sumarios, puesto que insiste morosamente en mínimos detalles enriqueciendo y alterando con estas florituras el informe factual de los sucesos.

El humor va a la par y resulta del trastorno de las proposiciones, de la insistencia sobre elementos insignificantes a detrimento de los sucesos o situaciones verdaderamente importantes. El humor siempre sitúa su objeto en un plano irreal en el cual se convierte en irreal hasta el tiempo de los sucesos. De todo ello se desprende que ni siquiera puede medirse la velocidad narrativa de los episodios ambientados en la realidad cotidiana. Por ello, no se puede trazar ni paralelismos ni oposiciones entre la velocidad y la frecuencia (siendo ésta alta en toda la narración). (En el episodio mencionado, por ejemplo, el efecto humorístico es intensificado por la repetición múltiple de la apariencia del inspector londinense —individuo vestido de negro, enjuto, con paraguas en la mano, o sea, personificación del inspector estereotipado de las novelas policíacas—.)

Sucedor y tiempo narrativo

Como resultado del contradictorio orden cronológico de las secuencias narrativas el tiempo del suceder no sólo es ficticio, sino también irreal. El tiempo del suceder —si por suceder se entienden acciones, situaciones, conductas, sensaciones y emociones aparecidas en la conciencia— exige en la novela un tiempo narrativo relativamente largo. Este —dada la forma escrita de la narración— se mide en el número de páginas. Cada secuencia narrativa cubre sesenta y una páginas y desarrolla un conflicto hasta alcanzar una solución —aunque negativa—. Dentro de las secuencias tenemos una serie de

reflexiones que sirven para señalar el clima espiritual de los personajes, o mejor dicho, del grupo según lo hace la parte siguiente:

...lo que nos había reunido en la ciudad, en la zona, en la vida, era precisamente un alegre y obstinado pisoteo de decálogos. 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 de decisiones o renunciadas; nada podía ser más lógico que esta 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 aconsejables en cada circunstancia... (p. 83).

Fuera de un informe general, la secuencia narrativa cuyo protagonista es Marrast abarca los acontecimientos de dos días —desde la mañana hasta la noche—, en el caso de Juan dos tardes y sus noches subsecuentes. Los episodios referentes a Hélène tienen la misma duración sin contener un informe. (Por supuesto, el tiempo que Juan y Hélène pasan juntos está calculado en la secuencia de ambos.)

Las dos oportunidades concernientes a la reunión del grupo (en la escuela-vivero de Vincennes, en Arcueil y en el tren que lleva al grupo de Arcueil a París) comienzan por la noche. Esta dura igual que el encuentro amoroso entre Celia y Austin. El conflicto de Marrast y Nicole, de Juan y Hélène se desarrollan por la noche. El relato nuclear comienza y acaba también por la noche (Nochebuena) si se puede aplicar tales verbos para una narración que no conoce ni antes ni después. Es el relato nuclear de donde parten y a donde regresan todas las secuencias narrativas. La «ciudad» misma es nocturna, como se desprende de la sorpresa de Juan al saber que Tell, una persona «tan diurna», ha paseado también por sus calles. (En la ponencia ya referida hemos señalado los paralelismos en la concepción de George Bataille y Cortázar. Bataille cree que es la noche del alma lo que posibilita que uno salga de sí mismo y que se produzca el momento iluminador del éxtasis.) Juan espera que se le ilumine el enigma de las coincidencias, la obra del destino. El deseo de la iluminación y la ineludible oscuridad precedente explica que la noche tenga un lugar tan privilegiado en la novela. En la simbología, la noche es el reino de la intimidad y del terror, del ansia de protección y compañía, de los caminos perdidos y buscados, de los enigmas y de su descrifrar. Los enamorados torturados por la desesperanza, los fracasados esfuerzos de Hélène, incapaz de amar, para salir de su aislamiento sirven para concretizar el conflicto de la existencia de la cual la soledad no es más que un aspecto. El conflicto existencial viene, en último análisis, del insoluble enigma que sugieren las coincidencias, de la naturaleza incognoscible del destino.

Niveles narrativos y narradores

Establecer el orden de los niveles es una tentativa ya en principio cuestionable en una obra donde las categorías de antes y después están

ausentes. La novela se puede distribuir en un relato nuclear y varias secuencias narrativas pero esencialmente la narración se desarrolla en un constante fluir y refluir. Como hemos señalado, la figura del paredro apunta hacia la existencia de un narrador colectivo. Obviamente, sólo un narrador único —aunque tenga varias personificaciones— sabrá manejar una narración en constante realimentación.

Focalización

La narración se caracteriza por una focalización interna. Hasta el estilo narrativo humorístico resulta de las interpretaciones y análisis internos de los personajes-narradores. Esta focalización interna —tomando en cuenta que todos los personajes se vuelven narradores en una u otra parte de la novela y que en el paredro el grupo como narrador colectivo se dirige a un oyente inexistente en el nivel de la narración— posibilita una visión enriquecida y multiplicada en los nueve narradores y mueve, al mismo tiempo, el discurso y la focalización interna del autor, cuya habla —el discurso— se dirige al lector como oyente. (En los diálogos insertados en los sumarios-monólogos y supeditados al suceder, objeto de la narración, los narradores tienen sólo oyentes aparentes.)

Distancia entre el narrador y el suceder

El suceder, objeto de la narración, no se teje de acciones, situaciones, conductas, etc., sino es el reflejo de todo ello en el sujeto como se deduce obviamente de la focalización interna. Por consiguiente, la modalidad narrativa sumario-monólogo proporciona una información máxima, o sea, representa una distancia mínima entre el narrador y lo narrado.

La distancia es mucho mayor entre el autor y su discurso por no dirigirse él a hechos ni siquiera en la medida como lo hacen sus personajes-narradores. Como consecuencia, tenemos la situación extraordinaria de que mientras en monólogos interiores los personajes ofrecen una información máxima, el autor —que se multiplica en ellos— sólo hace una tentativa de conseguir, mediante su discurso, la información que requiere aproximándose así —sin alcanzarlo jamás— al enigma manifestado en las coincidencias casuales, concebidas, sin embargo, como actos ineludibles del destino.

Instante generador de la narración

Si bien no se puede fechar el instante generador de la narración, es evidente la voluntad del autor de precisarlo unívocamente en la Nochebuena del restorán Polidor. (En este aspecto no tenemos ningún dato contradicto-

rio.) Su concreción y la extensión del relato nuclear que contiene son justificadas por el hecho de que cifran el instante generador del discurso, es decir, la situación conflictiva cuyo aprieto atroz le ha obligado al autor a buscar salvación en la escritura. Desde luego, los personajes-narradores están presentes en la narración. En el instante generador de la narración lo está también el protagonista-narrador Juan. La inserción del poema acusa la presencia del autor, puesto que en un poema lírico no puede ser ficticia la presencia del autor por no ser ficción ni el poema mismo.

Función de signo de la narración

Tomando en cuenta que el instante generador del discurso surge del conflicto existencial del autor, que es él quien se disfraza de los personajes-narradores y que el discurso se forma de permanentes re-alimentaciones al instante generador, el discurso desempeña el papel de signo que señala unívocamente al autor. Cortázar no representa el mundo, sino llama la atención sobre sí mismo, sobre su problema atormentador, en la firme convicción de que el conflicto suyo tiene universal vigencia para el ser humano.

Hay que notar que Hélène muerta por Austin al final de la novela según Juan estará presente cuando él hable al grupo de sus experiencias de Nochebuena.:

...más tarde en la zona... habrá que empezar a contar... están todos allí esperando que empieces a contar... Tell y Austin, Hélène y Polanco... (p. 15).

pero en la misma Nochebuena ya Juan refiere a todo lo que ocurrirá en el relato mencionando hasta el grito

...quizá una mujer, gritó en la cama (p. 266)

que se oye en el momento cuando el cuchillo de Austin penetra en el pecho de Hélène.

Pensar en el basilisco era pensar simultáneamente en Hélène y en la condesa, pero la condesa era también pensar en Frau Marta, en un grito (p. 14).

El relato es, pues, más que ficticio, más que irreal, es pura invención para enfrentar probabilidades que ayuden a comprender el conflicto y resolverlo. Como tal pone en evidencia la meditación del autor sobre su dilema.

El análisis del discurso propuesto por Gérard Genette conduce, en el caso de esta novela, frecuentemente a resultados negativos o diferentes de lo expectable. Hemos visto que es tan disparatado sacar conclusiones de la precisión de los narradores de primer o segundo grado como de la diferenciación de los niveles narrativos. Los indicios contradictorios frustran toda tentativa de establecer un orden temporal real en las secuencias narrativas. Se

captan diferentes valores respecto a lo que dura la narración según se tome por su objeto el suceder o bien su reflejo en la conciencia personal. Las tres modalidades narrativas carecen de sentido en esta narración convertida, en último análisis, en monólogos interiores y por ello tampoco vale establecer relaciones entre ellas y la frecuencia. La presencia comprobable de los personajes-narradores no nos llevan en sí a ninguna conclusión multiplicando ellos tan sólo al autor cuya ausencia no es sino aparente. Sin embargo, la aplicación del método de Genette sobre 62... no ha sido infructuosa. Justamente son los resultados negativos los que comprueban que la novela ha ensanchado los límites del género hacia la lírica del yo. En la obra aparece —e incluso en una proporción preponderante— el conjunto de motivos que asegura la permanente alta frecuencia de la narración. Esta alta frecuencia subraya la importancia de la multiplicación. El tres, o su múltiple, una repetición que va más allá de dos acusa en 62... la exigencia para con una rica gama de variaciones. Probar estas variaciones —como caminos de solución— es la única esperanza del autor de aproximarse —sin poder resolverlo— al enigma de la existencia humana. Basta referirnos a las tres ciudades, a los nueve personajes-narradores, a la obvia posibilidad de agrupar a los personajes de tres en tres: Marrast-Nicole-Juan, Juan-Hélène-Celia, Nicole-Juan-Hélène y a los tres planos en los cuales se desenvuelve la acción: en el real, en el imagina (*Frau Marta*) y en el extático (*la «ciudad»*). Estos tres planos corresponden a las tres fases del conflicto existencial del autor. En lo real se encuentra con el enigma manifestado en las coincidencias, en lo imaginado trata de atrapar la mano que las dirige, o sea, el destino y sus leyes (por ello observa a *Frau Marta*) y en lo extático se aproxima al enigma —según la palabra de Bataille— al límite de lo posible (en la pérdida de sí mismo y en el casi alcanzar del otro —Juan-Hélène— llegando en la muerte al límite de lo posible —Hélène—).

De todo ello es obvio que los miembros del grupo sólo pueden deambular por la misma «ciudad» racionalmente inexistente porque representan en cada uno de ellos y en su conjunto al autor que objetiviza en su discurso el conflicto de su yo lírico. Las distintas secuencias permiten probar la eficacia de las posibles conductas dada la misma situación conflictiva. Por consiguiente, la narración de valor de signo cifra un discurso meditativo, o sea, una meditación sobre el conflicto del yo.

Katalin KULIN
Universidad Eötvös Löránd
Budapest
(Hungria)