Esquejes para un jardín del cronopios:
figuras para recortar y colorear

David Stiven Fajardo Heredia
20132104076

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de Artes ASAB
Programa de Artes Escénicas
Énfasis en Actuación
Bogotá
2021

Esquejes para un jardín del cronopios:
figuras para recortar y colorear

David Stiven Fajardo Heredia
20132104076

Tutor:
Arley Ospina Navas

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de Artes ASAB
Programa de Artes Escénicas
Énfasis en Actuación
Bogotá
2021

CONTENIDO

Pág.

ADVERT/MIENTO: RENUNCIA INICIAL IV

Pro-le-go: vocabulario mínimo para entenderse 6

Instrucciones para perderse en el bosque: de las tizas de colores como figura escatológica. 13

Todos los hombres el hombre, más el hombre todos los hombres. 34

El puente 38

Las ventanas 44

La llave 49

Queremos tanto a Heiner 54

Coda reivindicadora: De cómo sublevarse contra la individualidad 61

Referencias 69

ADVERT/MIENTO: RENUNCIA INICIAL

Como una manera de salir por la tangente a este *insultmo detleztnable*; ante la alta demanda de academicismos que marchitan la creatividad y que no obstante se yerguen como medio privilegiado para dar cuenta de pro-cesos de/formación en campos de naturaleza creativa; como recurso para certificar oficialmente aptitudes aparentemente suficientes para aspirar por un lugar, mundillo del-azar/tes, réplica ufana del modelo económico que siempre ha dejado al artista artesano creador al margen del progreso y por el que se de todas maneras se deconstruye a placer, nos encontramos ante la necesidad de entablar una conversación de tono enarbolado, bajo las propias leyes del resabiado lenguaje argumentativo, desapasionadamente en plural y en tercera persona, para usufructuar de la obra de un verdadero creador —un escritor que se buscó desligarse, a lo largo de su vida, del obtuso intento platónico de concebir el mundo bajo la premisa inicua de *una única* realidad, y al cual le extiendo mis disculpas hasta más allá cósmico donde levita su estela de luz por profanar su templo a la indeterminación— elucubraciones apasionadas, desperdigadas nociones que solo podrían aspirar a enrizar el rizo.

En*cuen*traremos, a continuación, fundamentos para convencer a quien leyera de la idea de un juego cuyas reglas no están ni necesitan estar muy claras. En adelante renunciaremos, muy a mi pesar, a las libertades del lenguaje que acaricia, que invita a pasar, quitarse los zapatos y sentarse, para entrar en un tono más cortante, limitado y castrante, para exponer un sustrato que por ahora no refleja eficiencia comprobable, y que no busca mucho más que divertir a su ponente y a quien comprara esta pomada. Intentaremos un chiste muy largo, que tal vez no resultaría gracioso ni siquiera para el sujeto que lo inspira, pero que con un poco de suerte podrá germinar algún día en algo más que un aglutinamiento de recortes que aspiran a la coherencia.

Puesta la mesa, repartamos las cartas.

134

EL JARDÍN DE FLORES

Conviene saber que un jardín planeado de manera muy rigurosa, en el estilo de los "parques a la francesa», compuesto de macizos, canteros y arriates dispuestos geométricamente, exige una gran competencia, y muchos cuidados.

Por el contrario, en el jardín de tipo "inglés», los fracasos del aficionado se disimularán con más facilidad. Algunos arbustos, un cuadro de césped, y una sola platabanda de flores mezcladas que se destaquen netamente, al abrigo de una pared o un seto bien orientados, son los elementos esenciales de un conjunto muy decorativo y muy práctico.

Si por desgracia algunos ejemplares no dan los resultados previstos, será fácil remplazarlos por medio de trasplantes; no por ello se advertirá imperfección o descuido en el conjunto, pues las demás flores, dispuestas en manchas de superficie, altura y color distintos, formarán siempre un grupo satisfactorio para la vista.

Esta manera de plantar, muy apreciada en Inglaterra y Estados Unidos, se designa con el nombre de *mixed border*, es decir, "cantero mezclado». Las flores así dispuestas, que se mezclan, se confunden y desbordan unas sobre otras como si hubieran crecido espontáneamente, darán a su jardín un aspecto campestre y natural, mientras que las plantaciones alineadas, en cuadrados y en círculos, tienen siempre un carácter artificial y exigen la perfección absoluta.

Así, por razones tanto prácticas como estéticas, cabe aconsejar el arreglo en *mixed border* al jardinero aficionado.

Almanaque Hachette

JULIO CORTÁZAR, *Rayuela*

Pro-le-go: vocabulario mínimo para entenderse

El papel del poeta no es probar,
sino afirmar sin aportar ninguna
de las pruebas embarazosas que posee
y de las que desprende su afirmación.
JEAN COCTEAU, *Opio*

Julio Cortázar, el gigante del boom latinoamericano, dejó dispersas, en la bastedad de su obra crítica y literaria, nociones de una idea transversal en su trabajo, que bien valdría la pena poner en valor, darle un lugar dentro del vocabulario del creador teatral. Su influencia en la literatura de nuestro continente se debe a un trabajo avezado de reflexión — nutrido por el juego como contenido y forma de crear— en el valor comunicativo de las palabras como generadoras de imágenes antes que como instancias de una realidad objetiva. Y es justamente por el rescate de la imagen y el juego como entidades poéticas que podemos instalar una conexión de su obra con el trabajo del creador escénico: de su renuncia a ciertos manierismos propios de la literatura, su campo de acción, donde las convenciones narrativas hubieran agotado toda instancia de la creatividad, surgen nuevos usos del lenguaje, nuevas formas de abrir caminos, nuevas formas de posibilitar historias, antes que contarlas; pensamientos estéticos que movilizados al teatro pueden ser portadores de otras formas de establecer contacto con nuestras audiencias.

Si entendemos la narrativa como un bosque infinito, donde el lector a medida que avanza toma decisiones semánticas con las que va llenando con su propio sentido los espacios de ficción que se abren ante sus ojos, lo que pretendemos a continuación es presentar un jardín; un jardín que nos permita apreciar, desde el filtro de este estudio, el encanto que encierra ese gran bosque que escribió Julio Cortázar. Como punto de partida, recolectaremos esquejes del bosque cortazareano para sacar en limpio una noción entreverada en su narrativa: la de *figuras*. Con recortes de sus textos críticos, sus cuentos y novelas, y valiéndonos de algunas entrevistas y ensayos escritos sobre su trabajo, recolectaremos material para construir un *collage* que nos permita delimitar esta noción

de figuras, y así perfilar una herramienta de creación que, puesta en la perspectiva de la labor escénica, permite una reflexión sobre la forma como se construyen y se ofrecen al espectador imágenes abiertas antes que relatos acabados.

En una entrevista concedida a Luis Harss en 1966, posteriormente publicada con el título de "La cachetada metafísica" (Harss,1966), el argentino habló de un proyecto de novela en el que pretendía esbozar una idea de lo que para el eran las *figuras*; una inquietud que le surge a raíz del personaje de Persio, en su primera novela *Los premios*. De este personaje, escrito en un código diferente al del resto de la novela (siempre en primera persona, letra cursiva y utilizando una forma diferente de numerar los capítulos en los que Persio hace sus soliloquios frente al mar) y que opera como una especie de portavoz demiúrgico del destino de los demás pasajeros del Malcolm, Cortázar dice:

> …tuve por primera vez una intuición que me sigue persiguiendo, de la que se habla en Rayuela y que yo quisiera poder desarrollar ahora a fondo en un libro. Es la noción de lo que yo llamo figuras. Es como el sentimiento (que muchos tenemos, sin duda, pero que yo sufro de una manera muy intensa) de que aparte de nuestros destinos individuales somos partes de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras. Por ejemplo, en este momento podemos estar formando parte de una estructura que se continúa quizás a doscientos metros de aquí, donde a lo mejor hay otras tantas personas que no nos conocen como nosotros no las conocemos. Siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana (Harss, 1966).

A propósito del proceso de creación de la novela *Los premios,* sabemos por palabras del propio autor —registradas en la entrevista que le hace Joaquín Soler Serrano en 1977 en su programa televisivo *A fondo*— que su preocupación fue la de probarse a sí mismo la posibilidad de darle coherencia y entidad a un relato de varios personajes, sin que ninguno de ellos se viera reducido a ser un muñeco: "que fueran realmente gente que viviera su episodio". Pero entre los capítulos de una narración lineal en la que se desarrolla la novela, aparece este personaje

espectador, erudito, astrólogo, filósofo, que ve todas las cosas que acontecen a bordo "desde lo alto como las ven las gaviotas" (Harss, 1966). Persio esboza una visión metafísica de la realidad que se nos presenta de manera objetiva en el resto de la novela, y asume la posición del poeta, que nos muestra ese "otro lado de las cosas" que desde el inicio de su trabajo obsesionó a Cortázar[1]. Según sus propias palabras, Persio "resume la aventura en un símbolo a la vez astral y visual: la imagen del barco asimilada a la de una guitarra que navega por un cuadro de Picasso", ofreciendo "una especie de visión total y unificadora" (Harss, 1966).

Es en la novela posterior a *Rayuela*, en *62/Modelo para armar* (libro al que cronológicamente precede la entrevista citada) donde podemos apreciar el desarrollo de esa idea que atravesaba a Cortázar durante la visita de Harss a su casa en Saignon: la de un universo conectivo a partir personajes incompletos que solo alcanzan a generar sentido leídos como partes de una misma figura totalizante, que solo la propia experiencia lectora puede hilar de la misma manera que un sueño solo alcanza a cobrar dimensión en las palabras del soñante al nutrirlo con la vigilia— con su experiencia despierto— al intentar contarlo. Para hablar de cómo ésta forma de construir lenguaje supera en impacto a la acción, siempre en el mero plano de la interacción de los individuos, dice Cortázar:

> Tengo la impresión de que todo eso ocurre en un plano que responde a otras leyes, a otras estructuras que escapan al mundo de lo individual. Quisiera llegar a escribir un relato capaz de mostrar cómo esas figuras constituyen una ruptura y un desmentido de la realidad individual, muchas veces sin que los personajes tengan la menor conciencia de ello (Harss, 1966)

[1] Conversando con Soler Serrano, Cortázar comenta, a propósito de su concepción de lo fantástico en su obra, que hay un verso de Federico Garcia Lorca que lleva "tatuado en la piel", y aunque no logra ubicarlo o citarlo correctamente en su intervención, podemos identificarlo en el *Poema doble del lago Edén* que dice "[…]porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja, pero sí un pulso herido que sonda las cosas del otro lado". En una entrevista a Margarita García Flores en 1967, declararía: "Nuestra realidad esconde una segunda realidad (una realidad maravillosa), que no es ni misteriosa ni teológica, sino, por el contrario, profundamente humana. Se trata de una realidad que, desgraciadamente, a causa de una larga serie de equívocos, ha permanecido escondida bajo otra prefabricada por muchos siglos de cultura, una cultura que puede enorgullecerse de numerosos grandes hallazgos, pero que tiene, también, oscuras aberraciones, hondas distorsiones que esconder".

Ya en *Rayuela*, encontramos en repetidas ocasiones al Club de la Serpiente debatiendo las ideas de Morelli, que cavila frecuentemente sobre la noción de *figuras*, y de una forma de escribir que no nos induce hacia un relato objetivo, sino hacia un estado del pensamiento. Cortázar duda de los valores objetivos de las palabras. Enmascarado en unas notas de Morelli, subvierte dicho valor, incrédulo del sentido articulador de las *perras negras* para comunicar en un mundo viciado de convenciones literarias sedientas de verdad, de reafirmación, de certeza; dialécticas con delirios de autopistas trashumantes. *Rayuela* contiene reflexiones profundas del autor en boca de aquel viejo atropellado por un auto al que Oliveira visita en el hospital, en torno a quien girarán las tertulias más academicistas de los miembros del Club, atrapados por las reflexiones estéticas de Morelli. En una nota suelta entre los documentos que éste les pide recoger de su casa, encuentran un pequeño texto, sustento que luego daría pie a Cortázar para escribir *62 / Modelo para armar*:

> […] Si escribiera ese libro, las conductas standard (incluso las más insólitas, su categoría de lujo) serian inexplicables con el instrumental psicológico al uso. Los actores parecerían insanos o totalmente idiotas. No se mostrarán 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 fantoches se destrozarían o se amarían o se reconocerían sin sospechar demasiado que la vida se trata de cambiar la clave en y a través y por ellos, que una tentativa apenas concebible nace en el hombre como en otro tiempo fueron naciendo la clave-razón, la clave-sentimiento, la clave-pragmatismo. Que a cada sucesiva derrota hay un acercamiento a la mutación final, y que el hombre no es sino que busca ser, proyecta ser, manoteando entre palabras y conducta y alegría salpicada de sangre y otras retoricas como esta (Cortázar, 2015).

Las palabras, para Cortázar, dejan de tener su valor unitario y empiezan a comunicar liberadas del lugar que la gran literatura les ha dado. Un valor que en el mundo de las sentencias académicas toma un vuelo que no se asemeja al del ave, omnidireccional, libre al influjo de los

vientos, sino que padece de la monotonía de las aerovías, tan prestablecidas, tan aplastantes de los móviles vivos del lenguaje humano.

La idea de "individualizar a los personajes y darles una psicología y características propias" representa para Julio Cortázar un lugar común y artificial del que quiere desentenderse. Para atacar el problema prefiere restar importancia al accionar individual de los personajes y sus interacciones como articuladoras de la situación, y optar mejor por "una especie de superación de las figuras formadas por constelaciones de personajes" (Harss, 1966). Para mostrar de qué manera toman cuerpo estas premisas, buscaremos demostrar cómo la composición de figuras está presente a lo largo de muchas de sus piezas literarias. Apuntaremos a establecer algunas conexiones intratextuales[2] de sus cuentos, sus novelas y otras piezas de su narrativa, perfilando a las criaturas que las habitan y las situaciones en las que se desarrollan desde la percepción de *figuras*, demostrando la manera como Cortázar construye imágenes abiertas que piden ser completadas por un lector/espectador.

[2] La intratextualidad es la metodología principal con la que haremos la recolección de información en este ensayo. Acuñado inicialmente por Julia Kristeva, a propósito de su libro *La poetica de Dostoivsky*, uno de los planteamientos base del concepto de intertextualidad es concebir "la escritura como lectura de un corpus literario anterior, el texto como absorción de y réplica de otro texto". Así mismo, Tzvetan Todorov afirma que la obra literaria tiene su origen "en un universo poblado de obras ya existentes y a él se integra", y Goytisolo que respecto a la influencia de intertextos en un autor dice "todo, absolutamente todo influye en el: un libro meditado o leído por casualidad, un recorte de periódico, un anuncio callejero, una frase captada en un café, una anécdota familiar". La intertextualidad se remonta incluso a los inicios de la literatura, que registraba en palabras historias precedentes, pertenecientes a la tradición oral. Cuando hablamos concretamente de intratextualidad, o intertextualidad restringida, nos referimos a la definición que nos da Paola Estrella, y es la de intertextualidad que se da entre textos del mismo autor. Entre ellos se diferencian los marcados, o explícitos, que corresponden a citas, entre comillas y bien referenciadas, y los no-marcados, que son a los que nos referiremos en este estudio, y que no están diferenciados y su existencia solo es descubierta por la competencia del lector, si su memoria registra o no el intertexto. Lo que haremos es tratar de marcar estas referencias no marcadas (valga la redundancia) donde creemos que existen estructuras repetidas, estableciendo así una correspondencia intratextual. Esta relación cooperativa no es imprescindible para entender la literatura de Cortázar, pero sí lo es para el desarrollo del presente trabajo, entrando en un lo que Umberto Eco en *Lector in fabula* denominaría otro "grado de dificultad lingüística" donde el lector es capaz de "realizar al mismo tiempo la mayor cantidad de lecturas cruzadas" (Eco, 1996). Volviendo a Estrella, ella rescata que la intratextualidad también se da cuando se habla de la "relación existente entre los diversos elementos de un texto, los cuales forman su estructura y su funcionamiento interno", y aclarando que "cuando el proceso intertextual opera sobre textos del mismo autor" debemos referirnos a ella como intertextualidad homoautorial, lo que, para efectos prácticos, en este ensayo se tomará como otra forma de llamar a la intratextualidad. Una de las ventajas de este método, según la autora, es que "demuestra, en cierta manera, las sucesivas transformaciones (estilísticas, temáticas) que tiene el autor según el manejo de un tema específico o según la forma que tenga de escribir en cada etapa creativa; además, orienta o reorienta la escritura de su obra y la percepción que se tenga sobre ella". Todas las referencias expuestas sobre este concepto han sido tomadas del texto *La intratextualidad: camino hacia la memoria en Gabriel García Márquez*, de Paola Margarita Estrella Bolaños (2005)

Después de clarificar a partir de estos ejemplos lo que entiende Cortázar por *figuras* y ejemplificar una forma de articular su narrativa desde esta noción, dirigiremos la atención hacia cómo la noción de *figuras* es una reflexión útil, si es que no necesaria, para la creación escénica, donde nuestros lectores/espectadores acuden con todos sus sentidos al espacio del convivio con el ejecutante. Para esto estableceremos un puente con la imagen de Heiner Müller, quien de alguna manera representa en el mundo del teatro contemporáneo muchas de las inquietudes que también encontramos en el trabajo de Cortázar.

La idea de *figuras* no es una novedad en la praxis ni en el estudio académico del teatro. Más que reinterpretar lo que ya había aparecido en nuestro léxico teatral por trabajos como el de Tadeusz Kantor, Robert Wilson o Heiner Müller, y condensados sagazmente por Hans-Thies Lemmann en su libro *Teatro posdramatico*, lo que buscamos en una lectura complementaria de esta noción desde el prisma cortazareano.

Más que un comentario, lo que buscamos es hacer una conexión del trabajo de Heiner Müller con muchas de las propuestas del trabajo de Cortázar que destacamos en el presente ensayo. Coetáneos, Cortázar y Müller denuncian de formas muy similares la forma como el uso tradicional del lenguaje necesita ser repensado para tener un papel que jugar ante las transformaciones vividas en su tiempo, y que son preocupaciones que siguen estando vigentes, tanto en el mundo de la narrativa y la dramaturgia, como en la realidad social en la que estamos inmersos.

Con sus ideas sobre la literatura y el papel que juega el lector en la constitución de la narración, Cortázar parece revelarnos una forma de entender la vinculación entre el ejecutante y su espectador en una pieza teatral: la posibilidad de evidenciar estructuras independientes de un acto narrativo, que nos lleven a abrir espacios; de mostrar a través de un jardín, el bosque, y que, una vez percibido ese bosque, cada quien encuentre el camino por el que quiere perderse en búsqueda de sentido.

Revolucionario, mágico, amigo del buen humor, Julio Cortázar ofrece coordenadas reconocibles en nuestro mapa de creadores escénicos. En busca de avanzar en el lenguaje como por dentro de un túnel, a través de —y no sobre— la montaña, como una tarea autoimpuesta para

desarrollar una forma de escribir, de jugar con las palabras y la convención literaria; de dar voz y jugar con las criaturas que habitan sus cuentos y novelas, el argentino plantea para nuestro oficio un desafío: repensarse el lugar del espectador como un intérprete y no como un consumidor. Este trabajo busca despejar algo perdido entre los arbustos para quienes queremos entrar en el bosque de las letras del gran cronopio y ver más allá de los senderos evidentes. Con suerte, hallar en esto una herramienta útil para atravesar nuevos bosques, o de revisitar los ya conocidos. Es difícil perderse por caminos ya trazados, y si de aventurarse a crear se trata, no hay mejor manera de asegurarse el deleite que atreverse avanzar a tientas, dejándose sorprender a cada paso por la gracia del propio hallazgo.

El libro no propone ninguna solución;
se limita simplemente a mostrar
los posibles caminos para echar abajo
la pared y ver lo que hay del otro lado.

JULIO CORTÁZAR. Entrevista a Evelin Picón Garfield.

Instrucciones para perderse en el bosque: de las tizas de colores como figura escatológica.

Mi prosa se pudre sintácticamente y
avanza- con tanto trabajo- hacia la simplicidad.
Creo que por eso ya no se escribir "coherente»;
un encabritamiento verbal me deja de a pie
a los pocos pasos. *Fixer des vertiges*, qué bien.
Pero yo siento que debería fijar elementos.
El poema está para eso, y ciertas situaciones
de la novela o cuento o teatro.
Lo demás es tarea de relleno y me sale mal.

JULIO CORTÁZAR, *Rayuela*

La importancia que Cortázar da a la imagen poética en el desarrollo de sus cuentos y novelas le permite desistir de otras dimensiones del relato, a las que considera accesorias, y esa renuncia lo deslinda del lenguaje convencional de la literatura, a la vez que lo acerca, o al menos eso sospechamos, a los intereses de la labor teatral. Su capacidad particular para llenar los relatos de complejidad humana —altamente indetallada— roza la condición de imperceptible. Ponderando por sobre todo el poder de la evocación, supedita la necesidad tradicional de contar algo concreto con el relato, restándole trascendentalidad a la linealidad en las historias. Su liviandad aparente, permite lecturas diferentes, según el grado en que el lector se involucre con lo que lee.

Para Cortázar, "la intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición", concentrándose en una forma de elaboración narrativa según la cual "solo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene en nosotros, y que explica también por qué hay pocos cuentos grandes" (Cortázar, 2017).

Aunque no es fácil ubicar los pilares que sostienen esa forma de contar, si se hace necesario sopesar el valor de sus premisas de trabajo con su capacidad de ejecutarlas en su obra literaria. La idea nuestra es intentar destacar esa correspondencia sin pretender pasarla por el embudo de las categorías o de las explicaciones. Esto último sería traicionar la esencia revolucionaria que emana de todo lo que escribió el argentino. Es más bien reconocer su capacidad de generar coherencia entre la composición genética de sus planteamientos estéticos y la expresión fenotípica de la misma. Poner en valor eso que señala Saúl Yurkievich, el valor narrativo profundo del argentino, "lo que tiene de autodefinición literaria, de enunciación de la propia poética..." (Cortázar, 2017).

El camino es diferente al de la explicación objetiva. Se parece más a una inmersión en el bosque en busca de recolectar esquejes para hacer crecer en el jardín; el jardín en el que los queremos hacer germinar usando este sustrato que creemos existe en la construcción de sus relatos, la noción de *figuras*, que servirá como señalética (aunque esté mimetizada) en busca de un nuevo acontecer con el espectador. Necesitamos entrar en el juego de la interpretación de pequeñas pistas que nos ha dejado el gran cronopio, remontarnos a sus primeras ideas estéticas e ir deslindando los bordes de nuestro jardín. No hay algo concreto que aprender o entender, ergo, las explicaciones son todo lo contrario a lo que ofrecía Cortázar a sus lectores, los espectadores de su narrativa. La clave metodológica está cifrada en las primeras páginas de *62/Modelo para armar*:

> Pero *en el fondo* sé que todo es falso, que estoy ya lejos de lo que acaba de ocurrirme y que como tantas otras veces se resuelve en este inútil deseo de comprender, desatendiendo quizá el llamado o el signo oscuro de la cosa misma, el desasosiego en el que me deja, la instantánea mostración de otro orden en el que irrumpen recuerdos, potencias y señales para formar una fulgurante unidad que se deshace en el instante mismo en que me arrasa y me arranca de mí mismo. Ahora todo eso no me ha dejado más que la curiosidad, el viejo tópico humano: descifrar. (Cortázar, 2016)

Ese signo oscuro de la cosa misma no es indispensable de ser dilucidado para continuar, asimilando que se puede interpretar como los móviles mismos del oficio de escritor, o los móviles

de cualquier creador, o lo vivenciado ante una manifestación estética, llamémosla o no arte; la fuerza que lo lleva irremediablemente al deseo de retener la experiencia, de dejarla pasar por el cuerpo. Estas instancias están caducas, pues se deshacen "en el instante mismo" que dejan de ser presentes; están fuera del dominio del ejecutante, que no puede predecir ni afirmarse sobre la experiencia del lector/espectador. Pero sí es indispensable entrar en esa necesidad de *descifrar* esas señales de unidad. Para ubicar los gérmenes del concepto de figura, intentaremos atravesar el bosque para descubrir los lindes que tiene con nuestro jardín.

El ensayo *Teoría del túnel* recoge ideas de lo que era, para Cortázar, la actualidad de la literatura para el momento en que es escrito, y traza, a manera de manifiesto, una función poética, una forma de escribir, que se verá reflejada en su posterior trabajo. Principia con un examen, un estado del arte donde se posiciona en un panóptico —desde sus casi dos metros de altura y su avezado espíritu lector— para echar un vistazo panorámico de lo que ha sido el uso que se le daba al lenguaje en la literatura, y desde ahí postular una idea visionaria de lo que él entendía entonces como la tarea del escritor del siglo XX.

Duda de la capacidad del lenguaje de enunciar una verdad racional del mundo, en tanto todo lo que puede ser aceptado como real está constituido por una multiplicidad de "facetas de la realidad", una suma de observaciones, que no son reducibles a una sola entidad. Desde su postura "vanguardista, partidaria del antiarte, la antiforma, la cultura adversaria o contracultura revivificadora […] Cortázar busca explotar, en el sentido productivo del término, las numerosas facetas de la realidad que el mismo acepta como válidas y que cree aún por descubrir" (Aznar Pérez, 2013)

Presenta una definición del escritor tradicional, el "escritor conformista"; aquel que confía en la convención literaria y en el uso tradicional del lenguaje, y que supone que existe *una* forma correcta de escribir. Cortázar pone en los dos lados de la balanza al escritor que reduce su trabajo a "una búsqueda de adecuación de los órdenes que engendran la obra literaria: una situación a expresar, y un lenguaje que la exprese" contrapuesto a "la duda *de que acaso las posibilidades expresivas estén imponiendo límites a lo expresable; que el verbo condicione su contenido, que la palabra este empobreciendo su propio sentido*" (Cortázar, 2017).

Por otro lado, opuesta a esta corriente tradicional, ubica al que denomina el escritor rebelde, que nace con la segunda década del siglo XX y que es una respuesta a esta postura del escritor vocacional, tradicional, que mencionamos antes. Estos serían aquellos que renuncian a lo que la tradición ha encasillado como el estilo adecuado de la comunicación en la literatura, y necesitan desarrollar un compromiso más íntimo y más personal con lo que escriben; el tipo de escritor que "principia a ver en el libro una manifestación consubstancial de su ser, no un mediatizado símbolo estético […]", aquel que necesita encontrar una forma de conducir su literatura "como producto de una actividad que escapa a la vez a todo lujo estético y a toda docencia deliberada, instrumento de automanifestación integral del hombre, de autoconstrucción, *vehículo y sede de valores que, en última instancia, no son ya literarios*" (Cortázar, 2017).

Allí ubica a autores de corte existencialista que evolucionan los postulados del surrealismo[3] y el dadaísmo, "[…] dislocación, liquidación de las formas […] etapa de liquidación y destrucción de *fondos"* (Cortázar, 2017) para canonizar una búsqueda continua de lo humano como constituyente de la realidad, "un estado de conciencia y sentimiento del hombre de nuestro tiempo, antes que la sistematización filosófica de una concepción y un método […] inmersión en el hombre mismo, rechazo de sostenes tradicionales, teologías auxiliares y esperanzas teleológicas" (Cortázar, 2017). Refiriéndose a los esfuerzos de los escritores dadaístas y surrealistas que devienen en existencialistas, nos arroja otra pista de uno de los puntos de partida de sus pensamientos estéticos posteriores, incluso a este trabajo; una idea que de alguna manera se sostiene en su obra y muta gradualmente a medida que nuestro autor barrena sus propias fronteras:

> Nuestro escritor advierte en sí mismo, en la problematicidad que le impone su tiempo, que su condición humana *no es reductible estéticamente* y que por ende la literatura falsea al hombre a quien ha pretendido manifestar en su multiplicidad y su totalidad; tiene conciencia de un radiante fracaso, de una parcelación del hombre a manos de quien mejor podía integrarlo y comunicarlo; en los libros que lee no encuentra de sí mismo otra cosa que fragmentos, modos

[3] "Cortázar es de los que creen que el experimento surrealista fue uno de los grandes momentos del siglo, hasta que se arruinó convirtiéndose en un puro movimiento literario, en vez de una filosofía de la vida" (Harss, 1966)

> parciales de ser: ve una acción mediatizada y constreñida, una reflexión que cree forjarse sus cauces y discurre tristemente encauzada apenas se formula verbalmente, un *hombre de letras* como quien dice sopa de letras, personaje invariable de todos los libros, de todas las literaturas (Cortázar, 2017).

Cortázar muestra interés por la actualización de los recursos expresivos según el espíritu que impone su tiempo. Cuando más arriba habla de que la condición humana no es reductible, se refiere tanto al uso del lenguaje por parte de autores tradicionales, que aceptan la convención literaria y sus usos tradicionales, de informar el mundo en el formato —digamos aceptado— para escribir, como el de aquellos que renunciando al uso estético del lenguaje (la escritura automática propuesta por los surrealistas, por ejemplo) caen en "la hipocresía de pretender estéticamente modalidades no estéticas del hombre" (Cortázar, 2017). Pero, sobre todo, que tanto la una como la otra han caducado en su deseo de manifestar al hombre, tanto en su multiplicidad como en su totalidad.

Destaca la necesidad moral ante la que se encontraron los escritores de su siglo de destruir los usos convencionales del idioma, y que iniciaron una "marcha hacia una reconquista instrumental". De manera concluyente, Cortázar postula que esa agresión contra los órdenes tradicionales de la literatura no debe caer en la simpleza de renunciar al idioma escrito como lugar de enunciación, sino que debe hacer un viraje sustancial en tanto a la manera como enuncia las situaciones, entendiéndose estas como "estructuras temáticas a expresar":

> Mirando así las cosas, se advierte la necesidad de dividir al escritor en grupos opuestos: el que informa la situación en el idioma (y esta sería la línea tradicional) y *el que informa el idioma en la situación.* En la etapa ya superada de la experimentación automática de la escritura, era frecuente advertir que el idioma se hundía en total bancarrota como hecho estético al someterse a situaciones ajenas a su latitud semántica, tanto que el retorno momentáneo del escritor a la consciencia se traducía en imágenes fabricadas, recidivas de la lengua literaria, falsa aprehensión de intuiciones que sólo nacían de adherencias verbales y no de visión extraverbal. El idioma era allí

> informado en la situación, submitido a ésta: se advertía, en la total actividad «literaria», lo que antaño fuera sólo privativo de las más altas instancias de la poesía lirica (Cortázar, 2017).

Cortázar rechaza cualquier uso premeditado, cientificista, del lenguaje, lo denuncia. Pide que se destituya esa forma de escribir, y declara necesario "hacer un lenguaje para cada situación", dando la posibilidad de volver a la experiencia sensible antes que racional, haciendo hincapié en que dicho lenguaje, "al recurrir a sus elementos analógicos, prosódicos y aun estilísticos, necesarios para alcanzar la comprensión ajena", encuentre necesario "encararlos desde la situación para la cual se los emplea, y no los del lenguaje mismo" (Cortázar, 2017).

La riqueza que encontramos en la narrativa de Julio Cortázar reside en una ambigüedad objetiva que hace más exigente y necesaria una vinculación con el relato, mucho más allá que la necesaria para procesar información: muchas veces induce a la mente del lector a sospechar que algo no está entendiendo, conduciéndolo a la necesidad de atar cabos y sacar sus propias conclusiones; un material extraliterario que subsiste más allá de las palabras escritas. Abre por medio de *figuras* cuadros repletos de imágenes, vacíos objetivos de sentido en los que el espectador se ve obligado a completar con sus propios sentidos, infinitos y diversos. No hay un relato, hay una instancia estética. Una imagen. Finalmente, la extrema objetivación del relato conduce a perder ese encanto por el que, según Eco, todo texto debería operar como una "máquina perezosa" que demanda del lector ese allanamiento sobre la obra, siempre incapaz—pues no le corresponde— de decirnos lo que debemos pensar: "Pobre del texto si dijera todo lo que su destinatario debería entender: no acabaría nunca" (Eco, 1996).

La primera obra publicada por Julio Cortázar es una pieza dramatúrgica, en la que el autor nos permite ver muchas de sus preguntas respecto al lenguaje y su forma de construir realidades. En la ya mencionada entrevista de 1977 en el programa *A fondo*, el escritor argentino habla de su poema dramático *Los Reyes*, y de una idea del mundo argentino de la literatura que resultaba viciado por una suerte de arribismo en el uso del lenguaje; de cómo "en ese momento todavía se consideraba que los libros debían ser libros limpios en un sentido puritano de la palabra", lo que había llevado a que un editor argentino rechazara la que habría sido su primera novela*, El examen*, por considerarla plagada de malas palabras, de un lenguaje demasiado vulgar, demasiado como se

hablaba en la calle. De ahí que nuestro cronopio creara en *Los reyes*, casi que como una protesta (más bien de burla), un libro donde los personajes parecen escapados todos de páginas de Homero, de Virgilio, de Dante.

Según Cynthia Gabbay, el texto está "compuesto por una alternancia de versos endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos que hilan la acción principal del mito griego del Minotauro" que "cumple todos los requisitos aristotélicos" (Gabbay, 2014)[4], anunciando una actitud estética casi erudita en la construcción narrativa de Cortázar, que contradice, en apariencia, su desprecio por las fórmulas, por el uso científico del lenguaje del que hablábamos antes. Sin embargo, todo este acartonamiento estructural parece ser parte de una trampa puesta con filigrana para poner otro tema en la mesa: la pieza es una alternativa, una relectura reactiva, de un relato cardinal de la mitología, donde el Minotauro deja de ser el verdugo de Creta, boicoteando el discurso hegemónico del mito. En el relato de Cortázar, quien debiera ser leído como una entidad monstruosa, es visto como poeta[5], poniendo en el Minotauro "al hombre libre, al hombre diferente, y que por lo tanto es el hombre al que la sociedad —el sistema— encierra inmediatamente" (Cortázar, 1977).

Cortázar no altera ningún elemento esencial de la fábula: sigue habiendo un sacrificio humano entregado por el rey a la bestia; sigue dándose el ofrecimiento de Teseo de acabar con la vida del Minotauro; sigue siendo la hija de Minos quien le entrega al ateniense el hilo con el que lograría volver del laberinto; el minotauro al final termina muerto. La inversión que hace Cortázar surte efecto tan solo en el pensamiento de los protagonistas de la historia, poniendo un temporizador a la visión de Teseo héroe, y haciéndolo explotar cuando trata de mostrarnos cómo no todo resulta ser de la manera como tradicionalmente nos lo han contado. El Minotauro no muere a manos de Teseo, como este le prometiera a Minos, sino que se suicida, se entrega voluntariamente a la espada. Cortázar innova con un desplazamiento de la anagnórisis. Primero,

[4] La autora de *El poema dramático cortazariano Los Reyes: el hipertexto lírico como superación del mito trágico,* Cynthia Gabbay, para establecer lo "aristotélicamente correcto" usa una definición de tragedia que ella le atribuye a Aristóteles, a saber: "Una tragedia [...] es la imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en sí misma; enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos adecuados para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones"

[5] "Señor de los juegos, amo del rito", en *Los reyes*.

en el encuentro de Teseo con Minos, donde se reconocen como iguales, mirados en el espejo de las ansias de poder ("Soy también Minos. Cosa nuestra, más acá de nuestros reinos y de nuestros nombres. Porque también tu eres Teseo. Creta y Atenas, la nada"). Después, en el Minotauro, que decide por sí mismo quitarse la vida, ofrecer su cabeza al cuchillo de Teseo, dejar de vivir en el laberinto para vivir eternamente en el imaginario del pueblo, en las pesadillas del rey, en el corazón de Ariana (no Ariadna, otra modificación) a quien ama de la misma manera incestuosa en que, según esta versión de Cortázar, ella también lo ama.

> Muerto seré más yo […] Llegaré a Ariana antes que tú. Estaré entre ella y tu deseo. Alzado como una luna roja iré en la proa de tu nave. Te aclamarán los hombres del puerto. Yo bajaré a habitar los sueños de sus noches, de sus hijos, del tiempo inevitable de la estirpe. Desde allí cornearé tu trono, el cetro inseguro de tu raza… Desde mi libertad final y ubicua, mi laberinto diminuto y terrible en cada corazón de hombre […] Cuando el último hueso se haya separado de la carne, y esté mi figura vuelta olvido, naceré de verdad en mi reino incontable. Allí habitaré por siempre, como un hermano ausente y magnífico. ¡Oh residencia diáfana del aire! ¡Mar de los cantos, árbol de murmullo!

Esta novedosa exposición del mito pone al lector en una disyuntiva donde tendrá que sopesar las dos versiones. Gabbay lo expone de la siguiente manera: "Dada esta instancia, el elemento hermenéutico será fundamental en la apreciación de la fórmula trágica, pues los discursos de los personajes transforman la significación de la acción" (Gabbay, 2014). Así, el lector se moviliza de su lugar pasivo de consumidor de relato, y entrar en una disyuntiva donde "deberá confrontar ambas versiones de la historia del Minotauro, la mítica y la cortazariana, obligado a realizar un trabajo comparativo, se verá en la necesidad de establecer una interpretación personal del poema dramático". Desde ya, nuestro autor empieza a referenciar que más allá de su ejercicio escritor, comprende que es observado, leído, interpretado, y no quiere asumirse como un detentor de destinos, sino que encuentra en el relato un *lugar de exposición,* como un provocador de visiones.

El lenguaje del Minotauro en *Los reyes* lo restituye, alterando el lugar que desde el mito le está prefijado, como vaticinio, en los márgenes del *hipotexto cardinal*[6] —el de villano, antagonista—, lo reivindica con su libertad de no ser determinado por el acontecer del drama. El minotauro se pronuncia — se revela— contra su destino, y se extrae a sí mismo de ese oráculo trágico que la causalidad del referente le imprime. Acuñando las palabras de Gabbay, "El Minotauro busca dar significancia a su existencia mediante un lenguaje antidiscursivo, la palabra de la muerte, aquella que sabe superar el mito", permitiéndonos ver un interés del autor agenciado en la imagen del Minotauro/poeta, que "quiere acabar con el discurso como fórmula, renegando del hilo tendido que aparenta una salvación, hilo que es la metáfora de la narración preestablecida" (Gabbay, 2014).

Ariana por su parte también es desmitificada de su rol de amante paciente, a la vez que usada por nuestro autor para introducir más pistas de cómo toda instancia narrativa es a la vez una instancia poética, pero también filosófica, estética, donde vuelve a las preguntas iniciales que quedan abiertas en su *Teoría del túnel*. En la primera escena, Ariana, ajena a la situación en la que se encuentra Minos atormentado frente al laberinto, conjura ante su padre: "Hablar es hablarse". Cortázar se da la posibilidad de colar en su obra ideas pilares de su pensamiento estético, que siempre reprocha de las explicaciones, que siempre se piensa en la manifestación. Ese "hablar es hablarse", conecta con una idea que plantea Juan a Hélène en *62/Modelo para armar*, al descubrirse hablando para sí mismo mientras trata de explicar la procedencia de la muñeca rota:

> […] y lo malo de las explicaciones era que como siempre a medida que se iban desarrollando se volvían una especie de segunda explicación para el que estaba explicando, que anulaba o pervertía la explicación superficial […] y se lo había dicho antes de empezar la explicación, sin saber en ese momento que la frase iba a cambiar por completo la perspectiva de lo que estaba tratando honradamente de aclarar (Cortázar, 2016).

[6] "Un texto de origen, o hipotexto, al que se ha recurrido reiteradamente a lo largo de la historia cultural. El mito del Minotauro corresponde, en este sentido, a la definición de hipotexto cardinal pues su fábula ha producido numerosas versiones en los ámbitos de todas las artes, en particular, en lo que concierne a las artes dramáticas del siglo XX" (Gabbay, 2014).

Cortázar nos induce una vez más a dudar de la función poética que Aristóteles le adjudicaba al drama, portento de la narración, donde la enunciación de las situaciones y de los destinos del hombre eran el fin último, la fábula contenedora de ideas como doctrina, que tiene algo que explicar. Ese explicar que no trasciende al lector, sino que se queda en ese "hablarse" egoísta que supedita al testigo a creer o no creer, pero que no lo invita a participar. Nos alienta a vacilar, a tomar partido, a no quedarnos solamente con lo narrado, sino ver entre líneas, sin estratificar nuestra comprensión por esquemas de buenos y malos, antagonistas y protagonistas, como lo veía Aristóteles[7]. Pero esa invitación a tomar partida, no nos llega a través de la indicación o la instrucción, sino que nuestro autor lo hace generando espacios para el extrañamiento, jugando a descolocar el discurso esperado.

Así, al desintrincar el mito sólo con un ajuste en los discursos internos de los personajes, sin entrar a cambiar el acontecer causal de la historia hegemónica del Minotauro, Cortázar pone un gran ejemplo de la manera como cree que las palabras pueden servir para engañarnos, y de la posibilidad de resignificar ese engaño, de ponerlos ante la necesidad de ver con otros ojos. Principia en esa tarea que se había autoimpuesto: encontrar una nueva forma de utilizar el lenguaje, aniquilando la convención literaria, para que el lenguaje sirva para abrir los sentidos, antes que para cerrarlos. Las palabras, que en *Los reyes* son "perras sedientas" (siempre serán perras para Cortázar: en *Rayuela* las considera perras negras), serán su campo de batalla, a la vez que arma, a la vez que rival, a la vez que enemigo.

Quizá lo más importante que hace el texto de *Los reyes* es indicar esta tendencia de Cortázar de escribir más allá de las márgenes de sus páginas: "al final había siempre un hilo tendido más allá, saliéndose del volumen, apuntando a un tal vez, a un a lo mejor, a un quién sabe, que dejaba en suspenso toda visión petrificante de la obra" (141, rayuela). El uso de hipertextos nos permite identificar una pregunta que trasciende al texto acabado, una necesidad de crear lazos, de

[7] Aristóteles: "Lo más importante de las seis es la combinación de los incidentes de la fábula. La tragedia es en esencia una imitación no de las personas, sino de la acción y la vida, de la felicidad y la desdicha. Toda felicidad humana o desdicha asume la forma de acción; el fin para el cual vivimos es una especie de actividad, no una cualidad. El protagonista nos da cualidades, pero es en nuestras acciones –lo que hacemos– donde somos felices o lo contrario. En un drama, entonces, los personajes no actúan para representar los caracteres; incluyen los caracteres en favor de la acción. De modo que es la acción en ella, es decir, su fábula o trama la que constituye el fin o propósito de la tragedia, y el fin es en todas partes lo principal".

dejar cabos sueltos que a la vez son lazos puestos entre los árboles, a los cuales prendernos a medida que seamos capaces de notar que existen, sin que por eso se requiera de ellos para avanzar por el bosque de su narrativa.

Lo anterior no explica de ninguna manera la forma como nuestro autor determina el papel del lenguaje, pero si nos da un indicio que buscamos llevar a una (al menos *una*) lectura de lo que sería su última consecuencia: el lector. En el corazón de su literatura habita un hombre anhelando con todas sus fuerzas despertar una posición distinta a la del lector sumiso que absorbe imágenes completas de catálogo literario. Cortázar escribía como a medias, generando espacios antes que verdades, insinuando antes que explicando. Lo expresa mejor el mismo autor en otro aparte de la entrevista a Soler Serrano:

> Pero cuando escribo, en todo caso hay otro camino, es decir, es un camino así de entrevisiones, de ventanas que se abren un poco; y ahí hay algo y de alguna manera lo digo. Y tengo la impresión de que mi contacto con los lectores se hace por ese camino y no por el camino de las ideas (Cortázar, 1977).

Ya desde su trabajo *Teoría del túnel*, Cortázar había dejado bien claro su desinterés por ese uso del lenguaje que se afianza en la forma correcta, con unidad de sentido, y se plantaba un lenguaje que abriera espacios antes que cerrarlos. Para prescindir de esquemas habituales en la composición narrativa (principio de causalidad, racionalismo, coherencia psicológica) tendrá que trabajar en un orden más abierto, que no ofrece una obra acabada, perfecta, sino fragmento, destellos, el "comienzo de modelado", parafraseando a Morelli. Plantea formas de narrar donde de situaciones convencionales se salta a otras dimensiones en las que la transición, el salto mismo, no es asunto de un tratamiento especial, sino que ocurre con la mayor naturalidad. En el texto *Algunos aspectos del cuento*, encontramos una pista que nos sirve para ilustrar lo anterior:

> Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de un mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico del

> siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa y efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes[8], han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de la literatura al margen de todo realismo ingenuo.

Este aparte, sumado a la capacidad en sus cuentos de vincular activamente la atención del espectador (más cercana a la confusión que al entendimiento), dejan entrever una posición en la que el lenguaje que propone opera de maneras que no se ciñen necesariamente a la narrativa aristotélica, que demanda de una unidad de tiempo y espacio, consecuencias lógicas del acontecer, un mensaje.

Cortázar juega abiertamente con la mente de sus lectores, que terminan sus cuentos sospechando antes que sabiendo. Esto en gran medida se debe a que sus personajes no juegan a ser trascendentales: muchas veces ellos son partícipes de la confusión, de la perplejidad, del asombro (*Los buenos servicios, Cartas de mama, Circe, Ómnibus, Instrucciones para John Howell, La noche boca arriba*, *Los venenos*). El relato mismo no requiere que se llegue a una conclusión inequívoca para surtir un efecto de redondez, de conclusión, al menos en su aspecto narrativo. Sus personajes no son completados por las palabras del autor, sino por su capacidad de evocar más allá de lo expresado explícitamente. A propósito, encontraremos en una nota de Morelli, compartida por los chicos del Club de la Serpiente en el capítulo 115 —de los prescindibles— de *Rayuela,* una "mal llamada abstracción":

[8] Al respecto de las excepciones como el lugar donde habita la vida, el teatro posdramatico de Lehmann dice: "No se constituye una *comunidad* de iguales —es decir, de aquellos espectadores hechos a semejanza los unos con los otros a través de temas generalmente compartidos (lo generalmente humano)—, sino que se crea comunidad basada en aquellos que son diferentes, que no funden sus distintas perspectivas en un todo sino que, a lo sumo, comparten y comunican puntos de vista en común a través de grupos, ya sean estos grandes o pequeños" (Lehmann). Podemos empezar a orientar desde estos puntos de contacto, lo que es para nosotros una fuerte ligazón entre los puntos de vista esenciales del pensamiento cortazareano con las formas del teatro posdramatico.

> La música pierde melodía, la pintura pierde anécdota, la novela pierde descripción» Wong, maestro en *collages* dialecticos, sumaba aquí este pasaje: «La novela que nos interesa no es la que va volcando a los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes, con lo cual estos dejan de ser personajes para volverse en personas. Hay como una extrapolación mediante la cual ellos saltan hacia nosotros, o nosotros hacia ellos. El K. de Kafka se llama como su lector, o al revés» Y a esto debía agregarse una nota bastante confusa, donde Morelli tramaba un episodio en el que dejaría en blanco el nombre de los personajes, para que en cada caso esa supuesta abstracción se resolviera obligadamente en una atribución hipotética.[9]

Esta forma de estructurar personajes desde la situación, como entidades narrativas no del todo delimitadas, es un sello distintivo de muchos cuentos de Julio Cortázar (sobre todo de sus primeros trabajos, los libros de cuentos *Bestiario*, *Final del juego* y *Las armas secretas*, así como en sus novelas *Los premios* y *Libro de Manuel*). Sus personajes no carecen de particularidad, pero sí de grandes verdades que debamos creer. Muchos ni siquiera se confieren como entidades humanas: en el cuento *Las babas del diablo* no podemos distinguir con certeza si quien nos habla es una persona, o una cámara, o una fotografía impresa, o una máquina de escribir. Así lo leería Susana Jakfalvi en la introducción que hace a *Las armas secretas* para editorial Cátedra, en su aparte sobre *Las babas del diablo*:

> "[…] se nos enfrenta a una zona misteriosa de creación literaria. Y es el lector quien nuevamente tendrá que resolver o renunciar a decidir

[9] Según Andrés Amorós, en un pie de nota al final del episodio del que surge la nota anterior, en el capítulo 96 de *Rayuela*, esta ejemplificado un poco lo que quiso decir Morelli (Cortázar) en este aparte: "da los nombres de los personajes y sus frases, entremezcladas. Al lector le corresponde la atribución de cada una". Lo que vemos en ese capítulo es un discurso homogeneo en el que se entremezclan ideas que podrían atribuírsele a los personajes que están en la habitación (Babs, Ronald, Etienne, Perico, Wong), y que se escriben a doble columna sin aparente orden, sin que exista una correspondencia inequívoca como la que solemos encontrar en los textos dramatúrgicos, donde al nombre del personaje se le liga indiscutiblemente con su dialogo por medio de dos puntos, según la convención más reconocible del texto dramatúrgico. Así:

PADRE UBÚ: ¡Mierdra!

MADRE UBÚ: ¡Oh! mira qué bonito, padre Ubú, sois un grandísimo gamberro.

Cortázar volvería a esta conformación de diálogos en una conversación de La Joda, el grupo de migrantes en oposición al gobierno francés, en *Libro de Manuel*.

> quien es el verdadero relator de esa experiencia. ¿Michel, fotógrafo aficionado a la literatura, traductor y que nos cuenta retazos de su vida?, o ¿tal vez la lente de la cámara, cuya inmovilidad de cosa lo acerca a la muerte: el tiempo, que es también una de las maneras en que se da la vida? En esta mágica dualidad hay un intercambio constante e imperceptible de puntos de vista. Cada uno de éstos no comporta una deformación fantasmagórica de la realidad, sino estadios que se complementan y superponen en un movimiento de acercamiento y de corrección de la realidad.

Este intercambio de puntos de vista nos lleva a preguntarnos por quién, si no los personajes, si no su acción y su causalidad lógica, si no la objetividad del drama, podrá conducir los hilos del entramado cortazareano. Allí aparece el espacio por el que se cuela nuestra noción de *figuras*, como eslabones tácitos por los que atraviesa a tientas la experiencia sensible. La conexión que Cortázar genera en su obra narrativa con estas estructuras y la necesidad de conversar con ellas, de ver ese otro lado de las versiones clásicas de las grandes historias, corresponde a la esencia misma de la noción de *figuras*. Cortázar hablaría respecto a *Los reyes*:

> Un día de golpe, así, en uno de esos viajes en los que te aburres, de golpe, sentí toda la presencia de algo que resultó ser pura mitología griega, lo cual creo que le da razón a Jung y a su teoría de los arquetipos, ¿no?, en el sentido de que todo está en nosotros, que hay una especie de memoria de los antepasados y que por ahí un archibisabuelo tuyo que vivió en Creta cuatro mil años antes de Cristo, pues, a través de los genes y de los cromosomas, te manda así, algo que corresponde a su tiempo y no al tuyo, y tu sin darte cuenta escribes un cuento o una novela, y en realidad estas trasmitiendo un mensaje muy, muy antiguo y muy arcaico. No tengo otra explicación que dar (Cortázar, 1977).

Cortázar cree que, en tanto al acto narrativo, las historias ocurren fuera del margen de lo enunciativo, y que llegan tanto al emisor como al receptor en códigos que se alejan de las posibilidades del entendimiento racional. Por eso hablaba más arriba de descifrar. Incluso respecto al tono suntuoso y lleno de palabras "que bailan y que cantan" con el que está escrito *Los reyes*, lo

atribuye a alguien que cree que no es el, continuando con la idea de que la narración llega por otras vías, en las que él es una suerte de *médium* que sirve de puente para que el texto adquiera materialidad. Esta sería su forma de conectar con la idea que le expone a Harss en Saignon, esa de estar inmersos dentro de "posibles ligazones, de circuitos que se cierran y nos interrelacionan al margen de toda explicación racional".

Para Jakfalvi, "la noción de figura es fundamental dentro de la concepción del mundo de Cortázar". Según ella, un ejemplo de eso es el libro de cuentos *Todos los fuegos el fuego*, que "en un intento por anular el fragmentarismo racionalista que reduce la realidad a categorías del logos", gira en torno a la búsqueda de la unidad con el propio ser "a través de nuestra la inserción en la «figura» de la que formamos parte y de cuya existencia podemos tener conciencia o no". Cortázar diría al respecto, que las figuras son para él la culminación del tema del doble, "en la medida en que se demostraría o se trataría de demostrar una concatenación, una relación entre diferentes elementos que, vista desde un criterio lógico, es inconcebible" (Jakfalvi). Coherente con esa visión, atribuye su obra a una consecuencia de esa concatenación, de la que el solo hace su parte en el entramado en el que es parte de una figura que lo trasciende.

Volviendo a sus declaraciones a Luis Harss, "uno de los tantos problemas, ya sospechado en *Rayuela*, es saber hasta qué punto un personaje puede servir para que algo se cumpla por fuera de él sin que tenga la menor noción de esa actividad", el personaje opera dentro de los márgenes que le vienen dados dentro de la figura sin siquiera darse cuenta "de que es uno de los eslabones de esa especie de superación, de superestructura". Con esto, llegamos a los lindes de *62 / Modelo para armar*, pieza donde además de desarrollar esa noción consiente de *figuras*, encontramos la mayor cantidad de conexiones con el espíritu estético de Cortázar con toda su obra. Cinco años después de *Rayuela*, Cortázar vuelve a hacer una referenciación del mundo griego, en una analogía que atraviesa el sentido último de la novela. De eso hablaremos más adelante.

Antes, vale aclarar que, si usamos con frecuencia la palabra noción, y no concepto, es porque no se busca localizarla como instancia protocolar en la construcción poética, ni debe ser vista como una metodología, ni mucho menos como una categoría de análisis. Tomando palabras de Giuliana Zeppegno (2012), en su texto "A pesar de Morelli: 62/Modelo para armar de Julio

Cortázar entre figuras y causalidad onírica", lo que quiere ver nuestro autor con figuras se trata, "más que de una concepción sistemática, de una intuición, o de un sentimiento de la existencia," sentimiento que se viene evidenciando en palabras del mismo autor en sus reflexiones con Harss, y que es "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" (Zeppegno).

Para dimensionarlo adecuadamente, Zeppegno trae a coalición un recorte de un texto de Cortázar aparecido por vez primera en el magazine de la editorial Losada llamado *Los libros*, y luego publicado en el libro almanaque *Ultimo round*, titulado *La muñeca rota*, en la que dice el autor:

> En mi 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 fulgural e irrepetible 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 [...] 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 acaecer 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"

La noción de *figuras* es un reflejo de la ecuación del intersticio propuesta por Chevallier de 1+1=3, "contando el signo «+» como una de las otras figuras que componen la parte izquierda de la fórmula matemática" (Chevallier, 2011). De forma análoga, las figuras son la formula por la que Cortázar pone en sintonía a su lector, espectador, con esa "otra forma" de ver las cosas, el

mundo; un medio para poner la imagen poética al nivel del conjuro, el lenguaje como un portador chamánico que presume la bastedad de un más allá que no le interesa describir, sino tan solo "hacer notar". Y como todo conjuro se hace más fuerte a través de un talismán, Cortázar suele usar por talismanes estas figuras etéreas, estructuras que se repiten de manera casi que sistemática, de la misma manera en que en todo bosque encontramos claros entre los árboles y arbustos, tundras, deforestaciones, esteros, pantanos. Lo que se repite no es la imagen, sino la estructura talismánica que la produce.

Cortázar cree que los destinos de los hombres están cruzados. Según Johan Hartmann, en su ensayo *La búsqueda de figuras en algunos cuentos de Cortázar*, la interacción de dos tiempos, el subjetivo y el objetivo, se ve abocada a la "búsqueda de una teoría de la unidad en un mundo múltiple y variado" (Hartmann). En su narrativa encontramos estos cruces entre personajes aparentemente objetivos, pertenecientes a la realidad convencional del relato, construida en palabras, y sus dobles, desplegados hacia otras dimensiones del tiempo, que repercuten en el devenir de lo que sucede: estos dobles, que se proyecten en el pasado (como en *Cartas de mamá*, *Una noche boca arriba*, *Las armas secretas*, *Todos los fuegos el fuego*, *El otro cielo*), en un presente paralelo (La *Cinta de Mobieus*, *Axtolotl*, *Continuación en los parques*, *Grafiti*), o en un futuro (*Lejana*, *Satarsa*, *Una flor amarilla*), atraviesan a estos personajes desde los que se ancla la narración. Se instauran, en realidades tiempo espaciales diferentes, en un acontecer común que opera bajo figuras cíclicas, que repiten un destino o un lugar dentro de una constelación: para Hartmann lo que Cortázar quiere expresar detrás de esta noción de *figuras* "es que el destino de cada hombre, sin que él lo sepa, está unido en el tiempo y en el espacio al destino de otros hombres, o figuras, en una serie infinita de concatenaciones" (Hartmann, 2014).

Una flor amarilla es una fuga clara de la noción de *figuras*, germen de posteriores pensamientos estéticos de la obra de Julio Cortázar. El cuento, plantea la inmortalidad en los hombres, pero no en un mismo cuerpo, como lo plantea Borges en *Los inmortales*, sino a través de muchos seres dispersos y de su entrada en la rueda de las figuras, donde no existen la identidad individual ni el libre albedrio, pero que "hacen parte de un ciclo de dramas humanos continuamente reproducidos" (Hartmann). Deja entrever como Julio Cortázar no encuentra en la muerte un escandaloso final, sino otro paso en la continuidad de las *figuras*, muy cercano a su simpatía con

el Vedanta y el pensamiento oriental zen. En las primeras páginas de *Un tal Lucas*, representar la dualidad en la cabeza del personaje como una hidra (siempre la mitología), permite ver otra faceta de la multiplicidad de la entidad, ahora como cabezas de un mismo ser que son diferentes y a la vez conforman uno solo. Igual, encontramos otro eco de la multiplicidad de la agencia en el juego de personalidades de Calac y Polanco, "mis paredros", alteregos de características lunfardas de nuestro autor, que habitan sus poemas, que aparecen inauguralmente en 62/Modelo para *armar* y acompañarían a Cortázar hasta en su aventura en el camino París Marsella relatado en *Los autonautas de la cosmopista*, que incluso lo entrevistan en su casa en Paris.[10]

Así como en *Una flor amarilla* se nos presenta la figura de la rueda o de espejo, podemos hablar de otras figuras como instancias de la imagen poética, que por su poder evocativo se repliegan a lo largo del bosque cortazareano como patrones no necesariamente diferenciables, pero si tangibles, palpables. Procederemos a proponer tres figuras reiteradas y reconocibles como instancias poéticas, *lugares de exposición*, mecanismos dentro de la narrativa cortazareana para socavar la posición pasiva del lector/espectador, que fungen como plataforma desde la cual conectar el destino del hombre ejecutante con el hombre testigo, interacción de predominante significancia en el campo de las artes escénicas, de las artes vivas.

Así como las estrellas ignoran ser parte de constelaciones, de galaxias, que trazan su devenir y su significado en un conjunto, el actor y el espectador pueden verse llamados a verse en el espejo del tiempo presente y reconocerse entidades de un mundo que los sobrepasa, que los particulariza en tanto capaces de reconocer su insignificancia más allá de la propia experiencia; los hace consientes de ser parte de un "cuadro estructural o metafísico completo, el drama colectivo, en vez de especifico" (Hartmann, 2014), que los aterriza a la valiosa maravilla del instante presente, los hace a la vez finitos e inmortales.

La noción de figuras nos invita, finalmente, a la renuncia al ego que nos enajena y nos pervierte, para asimilarnos como una misma experiencia espiritual. Y para denotar esas superestructuras, es que Cortázar vuelve reiteradamente hacia la mitología, no por su valor

[10] Calac y Polanco incluso harían una entrevista a Julio Cortázar sobre su Libro de Manuel y las criticas desatadas en torno a este.

articulador dentro de la cultura, sino simplemente como fórmulas que se repiten. En el caso de Hélene, el perno en torno al que giran todos los acontecimientos y personajes de *62/Modelo para armar*[11]—aún sin percibirlo, sin ser ellos conscientes—, su conflicto repite una escena de la mitología griega, no tan resonante como la del Minotauro, pero sí de forma tan evidente como subrepticia: el mito de Acteón. La novela entera es un movimiento del espíritu de Cortázar, entregado a la resignificación de sus sueños en la escritura de la novela: "En mi memoria, en lo que sucedía diariamente mientras escribía la novela, en los sueños y en los encuentros, la atención puesta en ese territorio determinado se traducía una vez más en lluvia de meteoritos, en coincidencias inquietantes, en confirmaciones y paralelismos" (Cortázar, *La muñeca rota*).

Como bien lo advertíamos antes, este volver al mito para Cortázar es una herramienta útil, en la que traza vectores para salir de las páginas, para atravesar el valor objetivo de las perras negras y lanzarse hacia el espectador como una nebulosa, lluvia de meteoritos, de heterogéneos cuerpos celestes que hacen parte del firmamento de la cultura literaria y social pero que, no obstante, no requieren ser vistos ni reconocidos para embestir con igual violencia evocativa al lector/espectador. Hélène es Artemisa, diosa casta, castigadora de Acteón, de la misma manera que es la condesa Erzsébeth Báthory, vampiresa legendaria, y también es las lecturas de Julio Cortázar a Debussy, a Michel Butor. Al respecto de su libro, dice Cortázar en *La muñeca rota*:

> Es sabido que toda atención funciona como un pararrayos. Basta concentrarse en un determinado terreno para que frecuentes analogías acudan a extramuros y salten la tapia de la cosa en sí, eso que se da en llamar coincidencias, hallazgos concominantes —la terminología es

[11] Para Zeppegno, Hélène "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". La imagen del perno contenedor del mundo, significado del mundo, nos recuerda al napolitano del libro de Morelli que murió en la contemplación de un tornillo: "El tornillo fue primero risa, tomada de pelo, irritación comunal, junta de vecinos, signo de violación de los deberes cívicos, finalmente encogimiento de hombros, la paz, el tornillo fue la paz, nadie podía pasar por la calle sin mirar de reojo el tornillo y sentir que era la paz". El tornillo es robado por uno de sus vecinos el mismo día en que muere el napolitano, y se vuelve para el ladrón "otra cosa, un dios o algo así. Solicion demasiado fácil". Vemos aquí otro ejemplo de la facilidad con la que un signo cualquiera tiene en sí mismo la potencia de significar algo más, "del tornillo a un ojo, de un ojo a una estrella", y de deentenderse de la "Gran Costumbre" de significar por medio de formas concretas. "Incurables, perfectamente incurables, elegimos por tura el Gran Tornillo, nos inclinamos sobre él, entramos en él, volvemos a inventarlo cada día, a cada mancha de vino en el mantel, […] inventamos nuestro incendio, ardemos de dentro afuera, quizá eso sea la elección". Volviendo a *62*, Hélène es una por cada otro en que se refleja, mutante, base del triángulo de todas las relaciones entre los personajes de la novela.

> amplia—. En todo caso a mi me ha ocurrido siempre cumplir ciclos dentro de los cuales lo realmente significativo giraba en torno a un agujero central que era paradójicamente el texto por escribir o escribiéndose.

Las figuras vendrían a hacer el papel de un letreo que señala ese agujero central del que se nos habla en el anterior pasaje. Si pese a estar implicados tantos mundos y visiones en el acontecer de la novela, rescatamos aquí la alusión a Acteón, es para ponderar la manera como Cortázar, haciendo uso allí de la noción de *figuras*, pone a Hélène como Artemisa, la diosa virgen, la diosa que te puede castigar si te atreves a contemplarla, como un misterio encriptado que enmarca el deseo, no solo de Juan, sino de Celia, sino de todos los habitantes de esa ciudad onírica que se construye entre las conversaciones en el Cluny

Hélène es la llave al mundo Hélène, geométrico, aséptico, anestesiado; ventana cerrada por una persiana por la que a veces se filtra un poco de lo que pasa adentro, pero que no se abre para nadie quien ella no quiera dejar ver; es la mujer al otro lado del puente, la necesidad de caminar con el riesgo de caer al vacío en cada paso. Es talismán en tanto llave, ventana y puente. Héléne es la gota rebosante de un mundo de representaciones, una muñeca rota con un secreto oculto en el vientre, la perfecta amalgama de conjuros, una promesa de adrenalina, un hoyo en el estómago; contenedora de evocaciones y provocaciones que el texto nunca termina de aclarar. Pero ante todo, es portavoz del espíritu mismo de la lectura que queremos dar en este estudio de la noción de figuras, una duda que se materializa en certeza cuando entendemos nuestro insignificante devenir en un mundo que está imposibilitado a nuestra comprensión, en el que hemos sido puestos con la promesa de poderlo consumir todo, pero que Cortázar nos recuerda que somos parte de un todo que nos sobrepasan, "y otra vez tenemos que pensar que nos usan, que servimos vaya a saber para qué", y que al estar liberados de esa idea totalizante, jerarquizadora de la realidad, nos devuelve la libertad de creer en el mundo tal y como lo percibimos, y no como nos lo quieren contar.

> […] 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 renuncias. Perdóname este lenguaje, el único posible (Cortázar, 2016).

Todos los hombres el hombre, más el hombre todos los hombres.

Saben que un sistema no es
otra cosa que la subordinación
de todos los aspectos del universo
a uno cualquiera de ellos.

J. L. BORGES, *Thlon, Uqbar y Orbis Tertius*

Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla.
Por leerla entendamos generarla.

JULIO CORTÁZAR, *71*, *Rayuela*

Conectado subterráneamente por hilos de agua que alimentan lo visible, el bosque cortazareano vive una relación mutualista entre las reflexiones estéticas de toda una vida en torno a la literatura, y la expresión fenotípica de sus cuentos y novelas (los árboles floridos), poesía y dramaturgia (arbustos en los que se sustenta la riqueza, entre los suelos y la totalidad, la arboleda, su espesura). Logramos percibir en la noción de *figuras* ese sustrato esencial, un espíritu elemental del bosque. Podemos asumir que halando de cualquier brote obtendremos el material genético presente en toda su narrativa. Para ejemplificar mejor, para delimitar esta noción de *figuras*, hablaremos de tres manifestaciones de dicha noción en la obra cortazareana: *los puentes*, *las ventanas* y *la llave*.

La delimitación y ejemplificación de estas figuras por medio de recortes narrativos— esquejes del bosque cortazareano— nos permitirá dilucidar las potencias intrincadas entre los personajes y las estructuras narrativas esenciales dentro de la narrativa de Julio Cortázar, que aparecen una y otra vez, rumiadas, en sus cuentos y novelas, con la misma naturaleza con la que

se ven en los diarios juveniles, en los divanes de consultorios psicoanalíticos, en historias de bar, en canciones, en la biografía de cualquier persona en cualquier lugar del mundo. El tratamiento de estas criaturas comprendidos como estrellas en esta constelación que es la figura, servirán como vínculos evoca(c)tivos de imágenes por perfilarse dentro del espectro común de la condición humana, y susceptibles de desenterrar en las personas anécdotas infinitamente propias, únicas, a pesar de su aparente universa(invisibi)lidad.

La necesidad de clarificarlos se funda en la posibilidad de replicar estas figuras al campo de la creación escénica, donde la fábula muchas veces vicia el poder poético, dándole a la explicación y comprensión racional de la misma un lugar que empobrece el encuentro. De la misma manera como Cortázar supedita la fábula (regodeo del lenguaje, regodeo de intelectualidad) para exaltar la imagen (ruptura del tiempo y el espacio), creemos importante devolverle al teatro su posibilidad de reencontrarse con el espectador, desentenderse de ese lugar del entretenimiento para el consumidor, de la intención moralizante, de toma de postura. Queremos un teatro que no le reste a la vida la emoción de la incertidumbre, del perderse, la posibilidad de sorpresa. Cortázar ya reconocía esto en sus reflexiones estéticas respecto al valor del cuento, ya no como un entendimiento ubicado en la experiencia racional, sino en la posibilidad del cuento contenedor de vida:

> Es preciso llegar a tener una idea viva de lo que es el cuento, y eso es siempre difícil en la medida en que las ideas tienden a lo abstracto, a desvitalizar su contenido, mientras que a su vez la vida rechaza angustiada ese lazo que quiere echarle la conceptuación para fijarla y categorizarla (p. 478).

El movimiento fabulador implica "desvitalizar" el contenido mismo, pues si lo primero que busco es entender pierdo la posibilidad de sentir. Pero esa tendencia racionalizante hace parte del acondicionamiento social al que nos vemos sujetos a razón del hábito del consumo, de altas dosis de cine comercial, de telenovelas, de publicidad, que buscan en el espectador no un cómplice sino un consumidor. Por eso el tratamiento de los contenidos debe venir filtrado desde el creador, que tiene la posibilidad de bajarse de ese impulso de seguir contando, replicando historias. Cortázar le

atribuye la frase a Gide, y es un pensamiento que nuestro autor asumió como principio de causa[12]: "«No aprovechar nunca el impulso adquirido»". Esto implica no entender el acontecimiento de lo expuesto como una acumulación de coordenadas, de datos que van contando la historia, ni subirse al hábito de la fábula, sino encontrar imágenes sensibles que permitan al testigo perderse en su propio bosque, donde "cada capítulo es una dislocación" (Harss, 1966).

El acontecer del teatro, perecedero por definición, nos aboca a hacer estas observaciones dirigidas a la composición del texto dramático, que es el lugar donde más resultan efectivas las reflexiones sobre el uso de la palabra, al ser también el lugar desde donde se regodea el espíritu demiurgo de las palabras sobre el acontecer del drama. Finalmente, desde la concepción del teatro posdramatico, el teatro debe avanzar hacia el abandono de la síntesis sin que esto nos cohíba de conducir la experiencia, de darle definición al gesto. Más bien lo que se busca es no limitar la experiencia, como se suele operar al momento de la explicación de la fábula, sino animar el espíritu a colorear con nuestras tizas de colores, y esas tizas que le prestamos al espectador para que haga su dibujo son figuras que nos permiten orientarle en su deseo de pintar, un letrero que dice

PINTE AQUÍ.

El devenir de esos signos teatrales, que aquí proponemos llamar *figuras*, necesita que el espectador entre en la dinámica del sentir, y no del entender. Lehmann lo propone cuando señala que "es preciso que se abra a los signos teatrales la posibilidad de operar precisamente mediante el abandono de la significación" (Lehmann). Para términos del texto, consiste en escribir "una dramaturgia que fija más estructuras parciales que patrones totales" (Lehmann).

De ahí el poder de las *figuras* como talismanes, como "instrumento incantatorio", provocador de conexiones poderosas en una cualidad tácita, cause del agua que nutre el bosque.

[12] Es un epigrafe en Rayuela, lo discuten sus personajes; lo nombra de nuevo en su entrevista a Harss. También lo haría en su texto *La muñeca rota*: "Pero ya en Rayuela, previsoramente, se aludía al consejo de Gide de que el escritor no debe aprovecharse jamás del impulso adquirido; si 62 había de intentar unos años despues una de las posibles vías allí sospechadas, era preciso que lo hiciera inauguralmente, provocando y asumiendo los riesgos de una tentativa por completo diferente" La cita hace referencia a la manera como de Rayuela se desprende la idea original de 62/Modelo para armar, pero, siendo coherente con Gide, el autor confiesa la necesidad de reinterprerar, de no partir desde la premisa como principio, sino como provocación de algo más.

En su ensayo de 1954, *Para una poética*, el argentino expone una inquietud que nos genera la posibilidad de identificar el lugar fundamental de estas figuras como estructuras decantadoras de imagen, imagen poética en tanto pura, codificada *in situ* en el lugar de exposición, tanto para el ejecutante como para el testigo: "Acaso convenga volverse una vez más a la interrogación que apunta de lleno al misterio poético. ¿Por qué toda poesía es fundamentalmente imagen, porqué la imagen surge del poema como instrumento incantatorio por excelencia?".

Las criaturas con las que se componen las imágenes ya no responden a las categorías propias del teatro convencional, llenos de datos informativos, conductas perfiladoras de identidad que permiten tratarlos como arquetipos, sino que están compuestos por matices duales que se corresponden mejor con la unidad de la vida, con la alteridad que nos corresponde a cada ser humano, y que en un continuo ir y venir construyen un sentido amplio, no univoco, de la realidad. Pero para eso es imprescindible dejar de narrarlas, siendo preferible tan solo encausarlas. Y ese encausarlas, ese mostrarlas, es la tarea de las *figuras*, al menos en la manera como lo expone el presente análisis.

Llegamos a intuir que lo que buscaba Julio Cortázar no era lograr ser comprendido en plenitud, sino generar esos espacios concretos para la libre interpretación. Sus personajes no carecen de particularidad, pero sí de grandes verdades que debamos creer. Se articulan en círculos evocativos articulados y pensados como puentes, llaves o ventanas, condensadores de criaturas capaces de manifestar en su condición de individuos no dialécticamente construidos, a la humanidad en toda su complejidad, el hombre como todos los hombres, a la vez que todos los hombres el hombre. Al vivir entrampados en una idea de realidad altamente codificada en lo racional, la imagen pensada como *figura* permitirá que, en el teatro, tanto el que expone como el que colorea la imagen poética, reconozca como falaz la convención racional del mundo de la representación, y se reconozcan en un espíritu vitalizador que ya no cree en el mundo inerte del consumo, harto de publicidad y clichés, que necesita nuevas conexiones que le permitan reivindicar ese pertenecer al mundo (Chevalier, 2011). Se busca captar la atención de los lectores/espectadores/testigos, y mucho más allá de esa atención, lograr una comunicación efectiva con ellos. Efectiva en términos sensibles, por supuesto, que es lo primero: "no hay nada antes del sentir" (Chevalier, 2011).

El puente

Comenzar por hablar de la figura del puente es conveniente para trazar la naturaleza misma de esta y otras figuras. La idea de puente, por sí misma, plantea la posible existencia de dos lados susceptibles de ser conectados. Partimos de la idea de puente para hablar de la necesidad de una correspondencia dialéctica entre el ejecutante y el testigo. También, por el hecho de que resulta fácil reconocer la imagen del puente en distintos apartes de la narrativa cortazareana, ya como construcción arquitectónica, como medio físico, material, escenografía, lugar, pero también como simbolismo, como necesidad, como conexión a algo más que podemos ver, o no, un *a donde poder llegar*. La imagen del puente es un arma de doble filo de la que constantemente hace uso Julio Cortázar para generar sentidos.

Andrés Amorós nos hace la primera referencia útil para entender el devenir del puente como figura cortazareana, analizando en retrospectiva el trabajo de nuestro autor. Diría respecto a *Rayuela*: "Las referencias a puentes se multiplican a lo largo de la novela". Nos habla aquí de que Cortázar utiliza constantemente la figura del puente para hablar de la necesidad de Oliveira de encontrar en la literatura un "puente vivo de hombre a hombre" (Cortázar, Rayuela, p. 41). La figura del puente se dimensiona como conexión entre un lado y otro, un transitar de un lugar a otro, de un estado a otro. La figura del puente como pasos que caminan, acumulación de pasos, un discurrir entre dos puntos, en la que resultan implicados los seres que los caminan.

El puente tendrá expresiones muy directas, materiales, en tanto a su correspondencia con la imagen de una construcción arquitectónica, en varios apartes de la narrativa cortazareana. No por nada, los primeros capítulos de Rayuela giran en torno a Oliveira atravesando los puentes de Paris por los que se encuentra con la Maga; esos puentes que sirven como puertas de entrada a otra realidad, esa en la que Oliveira anhela encontrarse del otro lado ese Kibutz del deseo, ese sentido último de la existencia que una vez alcanzado, como el alto de la colina de Sísifo, requiere volver a caer en el sin sentido, en la búsqueda de algo más. El puente es a la vez puerta, entrada y salida, es umbral. Diría Oliveira en el capítulo 71 de *Rayuela* "hay quizá una salida, pero esa salida debería ser una entrada". De la misma manera que una puerta sirve igual para entrar que para salir, el gesto

mismo de establecer un puente no implica una direccionalidad única, ni un fin o un objetivo, sino un lugar de escisión — que implica a la vez decisión—, eso que nos diría Eco, en un sentido más semántico, es la libertad del Lector de rellenar con su anécdota propia ese intersticio abierto por el gesto. Una decisión que solo es necesaria para seguir avanzando, para seguir perdiéndose.

En *Lejana*, Alina Reyes se identifica como parte de otra cosa, "mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lejos y no reina", y plantea la necesidad de reunirse con una de estas variantes de su yo objetivo. Ella puede identificarse como esa, su otra entidad, y reconocer que padece, "que tiene frío, que sufre, que le pegan". Alina experimenta, sufre con ese daño, puede "aborrecer las manos que la tiran al suelo y también a ella, a ella todavía más porque le pegan, porque soy yo y le pegan". También la escuchamos desdoblarse de su realidad objetiva, en la que sirve él té y da besos a quienes le visitan en su casa, mientras que esta absorta, despersonalizada de su entorno, envuelta en la piel de la mujer del puente en Budapest: "«Ahora estoy cruzando un puente helado, ahora la nieve me entra por los zapatos rotos»".

La angustia de Alina transita desde el presente objetivo de la narración hacia el lector que encuentra la necesidad de cruzar el puente para entender qué es lo que atormenta a la narradora de *Lejana*. En ese extrañamiento del espacio/tiempo en la narración, podemos percibir a una entidad sin rostro que nos dibuja Alina desde lo sensorial: no nos dice quién, ni porqué, pero nos cuenta que le pegan; no nos dice cómo son sus zapatos, sino que están mojados, que esos zapatos mojados no la dejan bailar con su prometido, y ella tiene que excusarse de este lado del puente de no sentirse bien en el otro lado, "que es la humedad, humedad entre esa nieve que no siento, que no siento y me está entrando por los zapatos"; la nieve en enero, el mes del verano en su objetiva ciudad del Sur de América.

El cuento suscita una primera necesidad de puente para poder entrar en el juego que nos plantea Cortázar: nos habla desde un acá narrativo (una casa familiar) que a la vez se desarrolla en otro lugar, tal vez Budapest, y al cual necesitamos llegar por medio de la vinculación activa con lo narrado. Sin embargo, dentro del fuero interno del relato, Alina también alienta en ella la necesidad encontrar un puente que la comunique con su otro yo, que le permita conectarse para

saber qué le pasa, dónde está. La protagonista planea su encuentro con su doble, atravesar el puente, "ir a buscarme". Este intento por reconstruir una realidad ajena, "lejana", buscando el medio con el que pueda encontrar ese puente al final de la plaza Vladas, permite percibir cómo la figura se vuelve, como decíamos antes, en el complemento del tema del doble: desfigura la identidad de quien narra en tanto objetivamente no está en Budapest, pero es su vida allá lo que le atormenta. Pero ese tormento no está descrito, no sabemos el nombre de quien está esperando a Alina en el puente, pero podemos intuirla. "Es más cómodo hablar en presente", escribe Alina en su diario, pero es Cortázar quien se filtra, se encarna en ella, para decirnos luego a viva voz "me he vuelto canalla con el tiempo, ya no lo respeto".

El cuento acaba con una exposición omnisciente del encuentro de Alina con la mujer en el puente. Se nos muestra al personaje de Alina como una amalgama de la doble entidad del sentir, que en el cuento es frio, maltrato, y que ante nosotros es gesto, ruptura, irrupción. Ese encuentro del hombre con todos los hombres: "Se doblegará si realmente soy yo, se sumará a mi zona iluminada, más bella y cierta; con sólo ir a su lado y apoyarle una mano en el hombro".

Lo más interesante de ese encuentro final, es que ocurre como por azar, no como una búsqueda encaminada, sino supeditado al impulso conectivo, "dejando que el deseo escogiera y se expresara con bruscos arranques que la llevaban de una vidriera a otra, cambiando aceras y escaparates". Cortázar renuncia al mecanismo del diario para entrar en la crónica, en la narración objetiva que ya no es la voz de Alina, para establecer los acontecimientos que marcaron el encuentro, para narrar cómo Alina y esta otra mujer entran en la figura, anulando el fragmentarismo, reconociéndola e insertándose en ella, como diría Jakfalvi, cruzando el puente, saliendo de lo conocido, entrando en el teatro, en el pacto con lo absurdo: "Alina estuvo junto a ella repitiendo, ahora lo sabía, gestos y distancias como después de un ensayo general".

El papel del puente como detonador evocativo queda claro en tanto nadie que pueda ver el puente, lo cruce o no, puede obviar su existencia. La simple percepción del mismo nos transforma, nos conduce a querer cruzarlo. Con el final del cuento Cortázar deja en claro que, al cruzar el puente, quien se marcha en el cuerpo de Alina no es Alina, sino que ella se ha quedado con los golpes en el cuerpo, los zapatos mojados, y la lágrima en la mejilla, a la mitad del puente. Plantea

una transustanciación de las dos mujeres, un devenir en el otro, de la misma manera que, en *Axolotl*, el visitante que vive esta conexión tan especial con una criatura del acuario del *Jardin des Plantes,* un día se halla preso del cristal y ve como su cuerpo se aleja dejándolo en atrás, en el encierro de su pecera. El puente decanta como figura de conjunción, de amalgama, y a la vez de destino, de fin último, de encuentro.

La razón de detenernos en *Lejana* es encontrar en ella los distintos significados del puente y su devenir en figura, un mensaje codificado que dibuja puentes en medio de los bosques cortazareanos. También porque esboza el puente como un abrazo entre dos, un abrazo en el que mi espíritu se va contigo y el tuyo con el mío, o con un "apoyarle la mano en el hombro" (el brazo colgando de un hombro a otro, otro puente). El creador no puede asegurarse del abrazo, la comunión. Pero su trabajo si consiste, por definición, en hacer posible un puente hacia algo más. En el cuento, Alina cree que todo acabará cuando pueda pasar el puente y mirarla, tocarla con la palma de la mano, pero no sabe qué habrá tras ese puente que está atravesando, tal vez para no volver jamás.

Para Chevallier (2011), la labor del artista "consiste en hacer más firmes (tal vez haya que decir: en afirmar) las bases de ambos lados del precipicio para un hipotético puente". Hablaremos entonces de que en primera instancia (y en esto coincide con Cortázar), habrá que asegurarse de que ese usuario del puente, que es ese lector/espectador que a la final opera principalmente como testigo, esté fuertemente anclado en la necesidad de verlo; tener la posibilidad de dar por sentado que existe un acá, el gesto que se exhibe, y un allá, el posible sentido de dicho gesto. La labor del artista será el de hacer solidos esos dos lugares: la plataforma inicial y el posible encuentro con algo más.

Sin embargo, el creador, en su rol de expositor, "no interviene en el diseño, ni en la construcción del puente mismo", en tanto su intervención directa "reduciría la relación potencial a una sola forma de vínculo, un solo tipo de puente: la forma que él habrá escogido" (Harss, 1966). Si lo ponemos en palabras de Cortázar, "[…]Parecería que una elección no puede ser dialéctica, que su planteo la empobrece, es decir la falsea, es decir la transforma en otra cosa" (Rayuela, p. 73).

Los puentes, entendidos como *figura*, se reconocen por la cualidad de aunar la experiencia sensible entre el ejecutante y el testigo. También funcionará, y ya lo describiría Chevallier (2011), como un elemento conectivo, como una "y": servirá como eslabón entre "una imagen *y* un sonido, un movimiento *y* una frase, una palabra *y* otra palabra, un material *y* otro material, un color *y* otro. No tienen una necesidad de coherencia ni de correspondencia, simplemente están ahí para unir. Valdría la pena aclarar que no es en la "Y", en la conjunción, donde el ejecutante puede tener incidencia, sino en estos materiales que busca utilizar dentro de su conjuro, para entregar como un regalo al testigo, que podrá sentir, o no, la necesidad de hacer el vínculo.

La trasmutación de una persona en otra, el cruce de destinos, es una forma de puente, que se puede identificar en otros relatos (*La noche boca arriba*, *Axolotl*, *El río*). También podemos identificar puentes que conectan dos lugares muy distantes, tanto en tiempo como en espacio, como en *El otro cielo* o *Las armas secretas*, donde una galería en el Buenos Aires del narrador puede tener una salida a Francia en un siglo anterior, azotada por el asesino Lautremont; o un hombre que sigue su destino en una vida anterior, de ser un agresor sexual en la época nazi, sin saber la cita qué tipo de suerte le espera en su cita con su novia. Incluso en Rayuela podemos percibir a un Oliveira que constantemente tiende puentes transoceánicos entre París y Argentina, en una necesidad de complementar su sentido de pertenencia cultural, su arraigo a lo suramericano, un esfuerzo por saldar una brecha que bien podría cruzar en barco, pero prefiere tan solo atravesar con palabras. En esto deja ver una forma indispensable del puente que instauro Cortázar hacia su suramericanismo desde Paris: "Qué lejos está mi país, che, es increíble que pueda haber tanta agua salada en este mundo de locos" (Rayuela, p. 108).

Porque donde falta el puente también hay un puente, por oposición. Ese lugar donde la mente opera como una ruptura, como una escisión en la película. El puente puede simplemente no estar, y es como el montaje de una película que puede conectar una imagen de una mujer en la plaza, paseando a sus tres hijos mientras llora, con una cerveza helada en la pantalla del televisor. Un puente también existe allí donde no está, pero se le necesita.:

```
Fue el primero en acusarme de
Sin pruebas y quizá doliéndole, pero había los que
Ya se sabe que un pueblo perdido entre
```

El tiempo pasa inmóvil y solo cada
Gente que vive de telarañas, de lentas
Acaso tienen corazón pero cuando hablan es
¿De qué podía acusarme si solo habíamos
Imposible que el mero despecho, después de aquella
(Tal vez la luna llena, la noche en que me llevó hasta

En este fragmento del poema *La hoguera donde arde una* (Cortázar, La vuelta al día en ochenta mundos) podemos observar cómo la palabra ya de por si tiene una tendencia a abrir, incluso dejando al aire el final del predicado de cada frase, como esperando que sea completado. No es necesario conocer al detalle la obra de Cortázar para poder percibir que esos cables sueltos pululan en su narrativa. En *Carta a una señorita en Paris* pasa un día, o varias horas, no se puede determinar, entre un momento de la carta y otro. El mismo autor de la carta duda si el tiempo ha pasado o no. Se dibuja un puente por el que no sabemos qué pasó, o por cuánto tiempo, y en la carta solo vemos un espaciado diferente entre párrafo y párrafo: "un trozo en blanco de la página será para usted el intervalo, apenas el puente que une mi letra de ayer con mi letra de hoy" (Cortázar, Bestiario).

El puente tiene un sentido en el acontecer, pero similar a los momentos climáticos de la tragedia griega, lo principal no sucede en escena, donde solo vemos las consecuencias de un acontecer tácito (nunca vemos a Edipo sacarse los ojos, pero lo sabemos por palabras de Sócrates que así lo hizo). Es el espectador quien decanta si lo anterior tiene que ver con lo presente, hacer el puente de sentido. El puente no se ve en la escena, pero el espectador si lo ve. Con suerte, su conexión será original, en la justa medida de sus necesidades sensoriales, repleta de sus propias evocaciones biográficas.

En *Libro de Manuel*, Andrés vuelve a cavilar sobre el puente (en su caso, el puente entre el pasado y el futuro) de la misma manera que ya lo había hecho Oliveira: sabemos que es el autor quien ata los pensamientos, quien tiene una conciencia en la cual inevitablemente ciertas imágenes se repiten, lo interpelan:

> Es natural que me pregunte una vez más cómo hay que tender los puentes, buscar los nuevos contactos, los legítimos, más allá del entendimiento amable de generaciones y cosmovisiones diferentes, de piano y controles electrónicos, de coloquios entre católicos, budistas y protestantes, de deshielo entre los dos bloques políticos, de coexistencia pacífica: porque no se trata de coexistencia […] También vos tenés el problema del puente, tenés que encontrar la manera de decir inteligiblemente, cuando quizá tu técnica y tu mas instalada realidad te estén reclamando la quema del piano y su reemplazo por otro filtro electrónico. Entonces el puente, claro. ¿Cómo tender el puente y en qué medida va servir de algo tenderlo?

La inquietud por la funcionalidad de los puentes en las palabras de Andrés, nos sirve para hablar de su valor como instancia escénica. El valor sobre dimensionado que hoy día tiene la imagen en nuestro consumo vital hace que los valores esenciales de la vida se nublen y se distorsionen entre el ruido de la cotidianidad donde dialogan con tantas cosas, con tantos estímulos, que lo más superfluo tiene la facilidad de fundirse con lo trascendental, pasando desapercibidas las minucias de la existencia en esa intoxicación del sistema, haciéndonos incapaces de reconocer a través de la empatía las múltiples realidades que nos afectan. Por eso mejor hablar de la imagen poética como unida por puentes, donde la sensación de conducción se repliega ante el asombro del hallazgo, la capacidad de ver algo que no estoy viendo, pero que lo que veo me hace sentir.

Las ventanas

Hablar en términos físicos de una ventana resulta casi intuitivo. Por definición, se trata un agujero a través del cual vemos del otro lado de algo, por el que se cuela la luz de afuera para dentro, o viceversa, por donde se filtra algo desde el interior hacia lo exterior. No es lo mismo que una puerta, porque, aunque no impide atravesarla, se usa más para simplemente para mirar que para atravesar la pared. También se vincula la idea de ventana a la de ventilación, que generalmente se puede cerrar o abrir, pero no necesariamente.

Antes, tendríamos que particularizar que allí donde hay una ventana que se abre, o a través de la cual se mira, hay un alguien, una entidad humana, que se asoma, que observa, que toma aire.

Aquel que busca algo en la ventana, corre el riesgo de encontrarse con lo inesperado, con lo insólito, estando advertido o no de ese riesgo. La ventana resulta la revelación de que tan solo somos una parte del mundo, y que existen paisajes más allá de nuestra inmediatez, que dialogan con nuestros mundos internos y externos, que incluso algunas veces lo determinan. El que se asoma por la ventana quiere ver, como el fotógrafo que dispara y captura en medio de las calles esperando cosechar sorpresas en el revelado, las otras dimensiones del mundo que se me ofrecen a los ojos: "toda provocación de fuerzas no legislables alcanza alguna vez su recompensa, aunque ésta pueda darse como sorpresa e incluso como pavor" (Cortázar, Papeles inesperados)

Para hablar de la ventana como figura, podremos decir que su definición resulta igualmente intuitiva, e igualmente múltiple. La figura de la ventana abre la posibilidad a la simultaneidad de paisajes, que dan profundidad y misterio, abismos por los que se desangra la atención y se multiplica la experiencia. No se busca la delimitación de un espacio, de un decorado de fondo, sino una contemplación de un paisaje, interior o exterior, que no responde a ningún control o ninguna voluntad, en tanto distante, variable, en tanto lo que ocurre al otro lado de la ventana ya no nos compete directamente. A diferencia del puente, que es generado por nosotros, la ventana se abre para mostrarnos realidades que nos desbordan hasta la insignificancia.

En el cuento *Cefalea*, de su primer libro de cuentos *Bestiario*, Julio Cortázar nos da la idea de entender la ventana como orejas ("cada ventana es una oreja contra el aullar de las manscupias ahí afuera"), como una forma de percibir que algo pasa en otro lugar que no es el nuestro. La ventana se ofrece como un lugar de protección y control, de algo que, a pesar de todo, acontece a cierta distancia de mí. Esa distancia implica siempre un adentro y un afuera, que no necesariamente independiza los dos lugares, sino que simplemente nos muestra un allá desde la lectura de un acá.

La ventana nos muestra un paisaje y a alguien que lo mira; la ensoñación de la visita nocturnal, la ensoñación de algo de lo que solo puedo hacer parte con ayuda de la inmersión en una imagen, como en el cuento de *La niña de los fósforos*, de Hans Christian Andersen. La niña muere de frío en la calle mientras sueña con una cena de navidad en familia. La ventana es la posibilidad cortazareana de mostrar el todo en la parte, o la parte en el todo, según de qué lado de la ventana nos encontremos, pero también los contrastes. La ventana es una máscara difícil de usar,

pero Julio Cortázar la usa con frecuencia para poner su alcance la alteridad, la fantasía, para desembarazarse de la continuidad y la causalidad.

Las ventanas devienen en *figuras* al permitirnos ver dentro o fuera de las cosas. Detrás de ellas se configuran realidades que ya no son concomitantes, como podrían a llegar a serlo con el puente, sino tan solo el trasfondo misterioso de la vida: la imagen se ofrece como una fachada llena de puertas y ventanas, "ventanas detrás de las cuales está operando el misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el compadecimiento)" (Cortázar).

Un ejemplo de lo anteriormente expuesto ocurre el cuento *Final del juego*. Ariel ve a las tres hermanas cada día al pasar por el terraplén donde ellas juegan a representar estatuas y actitudes. Las ve desde la ventana del tren por un corto lapso de tiempo. A través de lo que ve en ese paisaje imagina a Leticia, la que más le gusta de las tres, y se genera una imagen de lo que es ella. La complicidad de imaginar un encuentro entre Ariel, el admirador, con las hermanas, principalmente con Leticia, nos permite sabernos del otro lado de la ventana desde donde observa Ariel, pues nosotros podemos intuir lo que un encuentro significa para las hermanas (un admirador, pero también el riesgo de ser descubiertas por su familia, al igual que la posibilidad de generar un encuentro traumático entre Ariel y la hermana enferma). Nosotros estamos de este lado de la ventana, con el tratamiento de Leticia, su tullida espalda, los reproches de sus hermanas a sus privilegios. También se configura la decepción en el no encuentro, cuando Leticia previene a sus hermanas que no asistirá al terraplén el día de la anunciada visita de Ariel, y cuando escribe una carta de la que nunca sabemos el contenido, y que hace que Ariel desaparezca de la vida de las hermanas.

Sin embargo, el ejemplo más vistoso del uso que da Cortázar a la ventana, y del devenir de ésta en figura, lo vemos en su *Pieza en tres actos*, la primera parte de *Dos juegos de palabras*. El teatro que Julio Cortázar nos presenta aquí es, al igual que en sus cuentos y novelas, rico en indeterminación, en imágenes evocativas que se desentienden de un acontecer causal, pero generando un universo ambiguo que puede ser leído sin necesidad de comprender todo lo que

ocurre. El argumento de la pieza gira en torno a la búsqueda de Nélida de una ventana, lo que ve en ella cuando la encuentra, y lo que ocurre después del encuentro con la ventana.

En esta pieza Cortázar homologa a la ventana con un cuadro, que es lo que está buscando Nélida en la plaza, entre marineros ebrios y la madrugada, muy a pesar de los deseos de sus padres, quienes la siguen para evitar que cometa errores antes de su matrimonio. Cuando Nélida encuentra el cuadro, la ventana que nos deja ver el interior de una habitación donde están Remo y Nuria, comienza la segunda escena. Nélida se encuentra con su cuadro, una ventana en el primer piso a la que Nélida se asoma, y en la que vemos a Remo, su enamorado, en compañía de una mujer que teje una red que cuelga desde el techo de la habitación y cubre todo el espacio. Vemos a Nuria, una tejedora como Penélope, volviendo siempre Cortázar a esta imagen mítica, recurrente habitante de su literatura, mujer misteriosa, fuerte, incluso temible; la imagen repetida de la mujer que aplaza en el tejido la vida, como Irene en *Casa tomada*, mejor expuesta en su poema *Las tejedoras*

> *Teje, mujer verde, mujer húmeda, teje, teje,*
> *amontona materias putrescibles sobre tu falda de donde brotaron tus hijos,*
> *esa lenta manera de vida, ese aceite de oficinas y universidades,*
> *esa pasión de domingo a la tarde en las tribunas.*

La manera como el universo ventana impacta el del devenir de los personajes que se nos plantean en la primera escena, nos deja ver el poder que tienen las ventanas, su capacidad evocativa. La razón de encontrar en ella una figura poderosa es que nos permite crear meta representaciones dentro de los mundos narrativos, en donde el lector espectador puede perder su atención, o no, sin que corra mayor riesgo que el de explorar por sus propios senderos antes de recordar que camina en el sendero del bosque.

Cortázar comenzaría y terminaría su vida escribiendo teatro, pese a ser esta una de sus facetas menos reconocidas en el campo literario. Cortázar después de *Los reyes* deja una brecha de casi treinta años con su siguiente trabajo dramatúrgico, en distintas etapas de su madurez como

escritor. Sin embargo, el teatro ocupa un lugar importante en su narrativa, y es tanto escenario físico como metáfora útil de muchos de sus cuentos y apartes de sus novelas.

Esto se debe a que el teatro es la gran ventana, en la que el hombre observa al hombre. El teatro es un gran "pacto con el absurdo, su ejercicio eficaz y lujoso", o al menos así lo pone en las primeras líneas de *Instrucciones para John Howell*, donde un transeúnte busca en el teatro liberarse de la rutina, de una tarde lluviosa en Londres, y al asomarse a esa ventana que se abre tras un enorme telón rojo, de a pocos lo halan hacia el escenario y finalmente cae hacia el abismo de ser parte de la pieza que había ido a ver. Para Peter Standish (2000), en su texto *El teatro de Julio Cortázar*, "a lo largo de la obra de Cortázar la idea de teatro mantiene una presencia importante", y esto resulta evidente en cuentos como el recién citado, o *La banda*, *Las ménades*, *Cambo de luces*, incluso en *Final del juego*, y el motivo de esa presencia es que permite al autor "crear un ficción dentro de otra ficción, o sirviéndole de metáfora de comportamientos humanos que son regidos por una mano directora, a veces sobre humana" (Standish, 2000).

La ventana se nos muestra como una instancia de anagnórisis cortazareana, donde la forma de reconocerse no es entre entidades individuales, un personaje con otro, sino del hombre, la criatura humana, con su insignificancia en el mundo, el reconocimiento de ser parte de mundos que nos sobrepasan, *figuras* que se repiten y de las que somos parte sin que nuestra voluntad sea determinante, *figuras* que nos configuran pero que tampoco podrían manifestarse sin nuestros destinos despojados de control y consciencia.

El poder de las ventanas como figura es que aparentemente solo muestran, y cuyo poder evocativo nunca podremos determinar en qué decantara. Lo que vemos a través de ellas resulta como una piedra lanzada desde un puente peatonal o un cerro a la autopista: puede caer de llano en el asfalto y ahí terminar, no siendo más que un breve obstáculo para un ciclista, o bien podría caer en el vidrio frontal de un furgón cargado de vacas, haciéndole perder el control y desencadenando un accidente automovilístico de gran escala. La ventana que abrió Cortázar con *Las babas del diablo* sirvió para que Michelangelo Antonioni viera a través de esa ventana el argumento de su película Blow up. Allí la ventana permitió que otro viera un argumento cinematográfico donde Cortázar simplemente veía un relato: "me fue dada la admirable

recompensa de que alguien como Antonioni convierte mi escritura en imágenes, y que el bumerang volviera a mi mano después de un lento, imprevisible vuelo de veinte años" (Cortázar).

Le dice Traveler a Talita, en un aparte de *Rayuela*: "las ventanas son los ojos de la ciudad, y naturalmente deforman todo lo que miran". El devenir de la ventana en figura se sustenta en el hecho de que presenta información aparentemente objetiva, en tanto contenedora de un paisaje común. Pero lo que se ve en esos paisajes tiene calidades y jerarquías diferentes en cada observador, y como en el accidente callejero brechtiano, lo que puede ver un sujeto puede estar lleno de manifestaciones de la verdad que no son igualmente válidas para otro transeúnte. La riqueza esta justamente en esa discordancia, en esa posibilidad de que todo pueda ser posible a partir de la interpretación de cada testigo.

Naturalmente, no todos se asoman a voluntad a las ventanas. A veces están se hacer corpóreas ante los ojos de los personajes cortazareanos, para llevarnos con ellos a sus paisajes oníricos, a sus sueños, a sus manifestaciones del deseo. Así, Mauro ve a Celina entre las parejas de baile del Santa Fe Palace, entre el humo de los cuerpos y las palabras por las que navega el tango de Anita Lozano. Así también una carta leída en Paris del arrendatario del departamento en calle Suipacha, se abre de repente en una despedida suicida y una desesperada confesión. Un rayo de luz filtrado por una ventana le permite ver a Mario la cucaracha confitada que Delia Mañara le ofrecía como muestra de su amor.

La llave

"Todo parece tan natural,
como siempre que no se sabe la verdad"

J. CORTÁZAR, *Carta a una señorita en Paris*

La llave es una figura delicada y por eso la hemos guardado para la final. Su amplia gama de posibilidades y manifestaciones, tanto físicas como simbólicas, nos obliga a hacer un examen del papel que juegan en tanto figuras, y no como materialidad, debido a que no son tan evidentes

en este sentido dentro de la narrativa cortazareana. Sin embargo, el que no se nos hable concretamente de llave, o que no gire en torno a la imagen común de una llave la historia, no implica que su poder y presencia sea menos significativa que la de las dos figuras hasta aquí expuestas.

La primera vez que nos habla Cortázar literalmente de una llave es en *Casa tomada*, el primer título que encontramos es en su primer libro de cuentos, Bestiario. "Felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado", nos dice el hermano de Irene, y nos sirve para evocar el primer sentido de usar la llave como una figura: atiende como respuesta a la necesidad propiamente humana de guardar, de encerrar, de sentir propiedad, nos permite abrir y cerrar cosas. Su forma física implica un acá y un allá, algo que abre esa llave, algo que esta guardado con esa llave. Una llave implica la posibilidad particular de entrar o salir de algo, la posibilidad de volverlo a hacer. Si abre algo, una maleta, una herradura, una puerta, un cofre, una maleta, un candado. La figuración del objeto es evocativa de otra cosa que no es la llave en sí misma, pero que en ella se contiene.

Volvemos al personaje de Hélène en *62/modelo para armar* para hablar de la llave como figura cortazareana, su materialidad evocativa. Hélène vive en París y a diferencia de todos los personajes de la novela, es la única que nunca se mueve de allí. Nadie conoce la casa de Hélène, salvo Celia en el acontecer de la novela, y no sale de allí sin la plena certeza de que no volverá a entrar. Como antes lo dijimos, Hélène es la manifestación del vampirismo, fantasma de la narrativa cortazareana, y el misterio del personaje está en ser la llave, inamovible, siempre estática, del mundo de *62*. No en vano Hélène vive en Rue de la Clef, palabra que en francés denota de igual manera llave y clave. Para Zeppegno, Hélène "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" (Zeppegno).

De aquí que la figura de la llave es de las tres hasta ahora mencionadas, la que más implica un dejo de talismán, de conjuro. El estatismo de Hélène no solo es no salir de Paris. También está en no querer a nadie, no intimar con nadie, no mirar a nadie. Simplemente existe, su presencia es su mayor rasgo distintivo. Es una presencia que, solo siendo usada, como de alguna manera lo

hace Celia cuando se queda sin casa y ve en ella la posibilidad de no dormir en la calle, adquiere un poder determinante. Como la llave, Hélène es la única que puede ceder en su hermetismo, y lo hará por el tiempo que ella quiera y hasta el punto de que ella quiera.

La llave es poderosa porque encierra, porque guarda, pero su principal función es la de recordar algo, funciona como promesa. Por eso que adquiere una connotación mayor si la colocamos como la búsqueda, como esa pieza sin la cual no se puede continuar. Recordemos la breve *Historia* del libro de *Historias de cronopios y famas*:

> Un cronopio pequeñito buscaba la llave de la puerta de la calle en la mesa de la luz, la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa, la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta.

Con la llave tenemos el llamado a la aventura, el misterio mismo. Sin la llave no podeos continuar. La llave no necesita lucir como llave para funcionar como figura. Un ejemplo fascinante lo encontramos en el cuento *Los venenos*, de la colección de *Final del juego*. Con todo lo indispensable para que su primo Hugo pudiera pasar una semana recuperándose de la pleurosis en Banfield, ha llegado entre sus libros de estudio una pluma de pavo real que descresta la atención del niño que narra en primera persona la historia. “Era verde con un ojo violeta y azul, toda salpicada de oro”. Hugo le da un gran valor a la pluma, no se la deja tocar a su prima, y resalta su valor por ser un regalo de su madre.

A lo largo del cuento vemos como nuestro niño va desarrollando un gusto, un primer amor por Lila, su vecina, compañera de juegos. Pese a que nunca lo hace de manera confesa, asistimos al apasionamiento infantil de nuestro protagonista, que una noche descubre que no puede dormir por pensar en Lila. Toma la pluma del velador que comparte con Hugo. De la hermosura de la pluma pasa a la preocupación por Lila, el desvelo por Lila.

La razón por la que esta pluma deviene en llave es porque lo que siente por Lila es un misterio para nuestro personaje, pero puede sentir toda esa magia, todo ese poder, tras el objeto de la pluma. De la misma manera que cuando en medio del camino a casa después de unas cervezas,

palpamos, como al descuido, si en el bolsillo del pantalón van las llaves, y sentimos ese alivio de la casa que aguarda, del calor de la cama, de nuestras cosas aguardando por nosotros. Así mismo, la pluma deviene en llave y entra en esa figura por ser la portadora del sentimiento de amor. La pluma es contemplada con la misma delicadeza que Lila, solo que es más fácil asumir ese sentimiento desconocido en esa forma talismánica, en ese objeto que significa algo más.

Todo esto queda en descubierto ante la sorpresa de nuestro protagonista de que, antes de partir, Hugo le ha regalado la pluma a Lila, causándole una profunda decepción, la renuncia, el sentimiento de muerte, la necesidad de ahogarlo todo, de aplastar a las hormigas que corrían por sus venas. La llave acá opera como hallazgo, como sorpresa, un abrir de puertas que revela lo desconocido a quien reconoce el signo. De aquí la naturaleza evocativa de la llave en tanto figura: como objeto significa en igual medida el límite entre lo desconocido y lo inesperado.

La llave se manifiesta como deseo, como pulsión hacia lo desconocido. Esa necesidad de fuga, de volcamiento, es homóloga a la del espectador que entra en la sala del teatro en busca de la alteridad, del entretenimiento. En el capítulo 62 de Rayuela, Gregorovius le dice a la Maga, refiriéndose a Horacio:

> —El anda por aquí como otros se hacen iniciar en cualquier fuga, el voodoo o la marihuana […]Adivina que en cualquier parte de París, en algún día o alguna muerte o algún encuentro hay una llave; la busca como un loco. Fíjese que digo como un loco. Es decir, que en realidad no tiene conciencia de que busca la llave, ni de que la llave existe. Sospecha sus figuras, sus disfraces […]

Esa necesidad de encontrar, esa vocación tan humana hacia el encuentro, hace de la llave materia de análisis en sus capacidades compositivas, en su valor como instancia poética. Cortázar cerró con llave la popa del Malcolm y convirtió un regalo de la suerte, un crucero de vacaciones, en un misterio que le costó la vida a Medrano, el único que llego a la parte trasera del barco. De la misma manera que a Celia, en *62/modelo para armar*, la llave que le abrió el mundo Hélène le significo violación, desencanto, muerte. La llave es una figura que se nos manifiesta siempre

enmascarada, pero que está ahí atenta a quien la utilice para abrir la experiencia sensible del que la utilice.

La definición como objeto es simple: el nombre femenino del utensilio para abrir y cerrar. Sin embargo, no podemos dejar de usar una segunda acepción de llave que también podemos analizar. La de que la llave es una herramienta que se usa para apretar y aflojar. Los conceptos de tensión y distensión son ampliamente entendidos en el desarrollo lineal de un drama, y en la literatura teatral podemos llamar tensión a un momento climático de los personajes, y talvez la reflexión más profunda seria averiguar qué sucede si solo se aprieta, o si solo se suelta.

Queremos tanto a Heiner

"Lo recuerdo siempre con claridad
porque fue simple y sin circunstancias inútiles'

J. CORTÁZAR, *Casa tomada*

Hemos intentado llegar hasta acá despejando la noción de figuras para demostrar cómo en la narrativa cortazareana los personajes resultan instancias poéticas en un entramado bosque de provocaciones, y hemos visto como el devenir de esos personajes trasciende la entidad individual para darle lugar a estructuras más amplias donde el desarrollo de un metadiscurso autoral se desmadeja en la escritura. De manera análoga, Julio Cortázar hace parte de una estela de escritores que desde el siglo pasado se ha revelado contra el deseo de contar, dando a la experiencia narrativa matices que la hegemonía de la fábula le había arrebatado.

Avanzamos en nuestra proposición de una manera de entender las palabras como maquinas perforadoras, como rupturas, y no como eslabones de una cadena. Finalmente, si desertamos de la necesidad explicativa, nos vemos abocados a hacernos cargo de ellas como conjuros que se desatan, ya en la narrativa, ya en el escenario, y que encuentran ecos en cada lector, en cada participante, en cada testigo donde retumba esa palabra. En ese panorama de autores que advirtieron esa necesidad estética de reivindicar el uso de las palabras podemos ubicar a Heiner Müller, considerado como un dramaturgo mayor del siglo XX. Su extensa obra dramatúrgica, se fue perfilando a lo largo de sus más de tres decenas de obras como un trabajo inquieto sobre el uso

que se le da a las palabras en el teatro. En su breve ensayo *Sin historia no hay teatro*, posfacio de su traducción al español de *Máquina Hamlet* y Cuarteto, Gabriela Massuh (2008) nos anticipa un pensamiento que después configuraría una de las líneas fundamentales del teatro posdramático; una dicotomía que se planteaba el autor alemán respecto al panorama del teatro hacia finales de la primera mitad del siglo pasado y su papel en la sociedad: "O dejamos de escribir para el teatro o nos inventamos una nueva dramaturgia" (Mussah, 2008).

Uno de los reparos más fuertes que se le hacen al teatro escrito por Müller es la no tan equivocada idea de que no cuentan una historia. De partida sabemos que no lo pretende. Inmerso como estaba en el caótico desarrollo del nacismo y otros regímenes fascistas en toda Europa, sabía que su lugar en el mundo era el de plantar una postura ideológica, en una dramaturgia donde conversan su biografía personal, los hechos más relevantes de su entorno social, la historia. Pero eso era impensable en plena dictadura y con un estado opresor que censuraba todo lo que no tenía el gusto de la propaganda, pero que de alguna manera tampoco lo dejaba salir a exponer sus ideas de lo que sucedía en Alemania al mundo. Hoy sabemos, que al "igual que Brecht, Müller gozó de privilegios que usó a sabiendas de que, para el régimen, era mejor tenerlo en casa que fuera de ella" (Mussah, 2008).

Sin embargo, el acercamiento que queremos tener con el trabajo del autor alemán no pretende entrar en el esnobismo de interpretarle desde su contexto, su vida, y las múltiples referencias que están contenidas en su obra. Ese peligroso terreno es propicio para los sesgos academicistas que, al acudir a la explicación, vuelven inerte todo el contenido poético y provocador del alemán. Como bien lo escribe Massuh (2008) en su ensayo, como autor, Müller "abuso del rigor técnico hasta transformarlo en el desparpajo de una libertad sin límites", siendo un escritor al que "poco le resultaba ajeno". Por el contrario, es ese desparpajo lo que hace que su obra sea destacable dentro de este estudio.

Lo llamativo de su obra para nosotros en este estudio, es referenciar que al ser prácticamente contemporáneo a Julio Cortázar (el argentino nace en Bruselas en 1914, y el alemán en quince años después, en 1929), Heiner Müller comparte muchas de las preocupaciones técnicas del oficio del escritor. Encuentra desvencijada la herramienta de su trabajo. De ahí que sus piezas

más conocidas (*Máquina Hamlet*, *Medeamaterial*) se caractericen por no tener un cuerpo dramático convencional, sino que se configuren como monólogos en glosa, de inmensa destreza poética, desmantelados del principio fabulador que corroe la literatura y el teatro. Su forma de escribir avanza descarnadamente hacia desnudar nuestra humanidad viciada de comodidades, de indiferencia, de desidia.

> Yo desgarro mi carne sellada. Quiero habitar en mis venas, en la médula de mis huesos, en el laberinto de mi cráneo. Me retiro a mis propias tripas. En alguna parte están quebrando huesos para que yo pueda vivir en mi mierda. En alguna parte están abriendo cuerpos para que yo pueda estar solo con mi sangre. Y tomo asiento en mi mierda, en mi sangre. Los pensamientos son heridas de mi cerebro. MI cerebro es una cicatriz. Yo quiero ser una máquina. Brazos para agarrar piernas para andar ningún dolor ningún pensamiento.

Este aparte de *Maquina Hamlet* nos deja reconocer una escisión entre lo plenamente individual, reconocido como un privilegio, y la carga social que implica saberse parte de una máquina total que lo contiene y que no marcha del todo bien. El que habla está dividido, señala puentes abiertos con otros lugares que no son los que habita, a la vez que suscita la necesidad de una llave con la cual abrir su carne sellada. Todo mientras desgarra una *fotografía del autor*, que no sabríamos precisar si es Shakespeare, o el mismo Müller, pero que, si reconocemos en tanto su devenir en ventana, ya que abre otro paisaje que resuena con diferentes intensidades, supeditado a la sensibilidad de un otro.

Al igual que Cortázar, Heiner Müller también empezaría a utilizar los hipotextos cardinales para hacer comentarios por donde se va colando su intrépida personalidad, siempre inquieta y nada crédula del valor de las palabras en un mundo convulsionado por la capacidad de algunos para usarlas a favor del individualismo y el fachismo. “No hay más sustancia para los diálogos porque la historia llego a su fin” (Mussah, 2008). Müller, que vivió en carne propia la guerra sin cuartel desatada por Hitler desde el mismo día que ascendió al poder, violencia ciega que se llevó detenido a su padre cuando el apenas era un niño, despliega en algunos de sus textos imágenes propias de

su vida y las alterna con ideas de su adulto creador, compuestas en medio de grandes columnas de la literatura como Hamlet o Medea.

Habita los grandes paisajes de mitos griegos para desplazar la entidad individual de sus personajes y renunciar a sus dramas personales, prefiriendo sumergirlos en mundos de heterogénea significación donde sus discursos no se articulan a favor de la comprensión, sino que funcionan como un escalpelo que va desajustando la configuración tradicional del discurso. "La reinterpretación de los mitos griegos sirve para el tratamiento solapado de temas políticos de la RDA[13]". Sabe de sobra que la vida de los personajes muere con las explicaciones, que el personaje recargado de verdades, de datos y vaticinios, se reduce a un arquetipo al cual asimilar, más que como ser vivo nuevo, naciente. También sabe que es allí donde hay que hurgar, en la tradición literaria de crear grandes héroes a través de los cuales otros puedan desentenderse de su lugar en el mundo, de sus responsabilidades individuales dentro del colectivo.

Contrario a este tipo de personajes acartonados por el peso de sus propias palabras y acciones, cree más en la configuración de personajes *collage*, que no responden a una estructura dramática convencional coartada por la unidad de tiempo y espacio, sino que, de manera similar a los saltos repentinos de la narrativa cortazareana, sin previo aviso ni "circunstancias inútiles", nos intercala las diatribas de Medea frente a Jasón con zombies, latas de cerveza, los suburbios, spots publicitarios y bombas.

```
La Pantalla del televisor escupe mundo en la
      [habitación
El deterioro ya está calculado El container
Sirve de cementerio Figuras entre los escombros
Nativos del cemento Marcha
De los zombies perforada por spots publicitarios
Con los uniformes de moda ayer a la mañana
La juventud de hoy Fantasmas
De los muertos de la guerra que tendrá lugar
      [mañana
```

[13] República Democrática Alemana.

PERO LO QUE QUEDA LO SIEMBRAN LAS
[BOMBAS
El esplendido apareamiento de clara de huevo y
[latón
Los niños crean paisajes con basura
Una mujer es usualmente el rayo de luz
ENTRE LAS PIERNAS
LA MUERTE TIENE UNA ESPERANZA

Podemos percibir un desplazamiento constante del sentido de lo narrado, la re significación del mito, del hipotexto cardinal, con ajustes en el pensamiento que se permite alternar la realidad de Medea con la de Müller, filtrándose entre el espacio que abre la imagen de Medea la necesidad del alemán de levantar su voz, de exhortar a los suyos, de vomitar el veneno. De manera muy parecida a como lo haría Julio Cortázar en *Los Reyes*, Müller toma de parapeto a Hamlet, a Medea, para enmascarar su sangre, vertida en cada palabra, y no le da mayor contexto que el de lo prefijado por los nombres de estos históricos personajes.

Finalmente, lo que logran tanto Müller como Cortázar, es convertir estos personajes en *figuras* que contienen el devenir de muchos hombres, donde se entrecruzan los destinos de muchas personas, ampliando la posibilidad de éstos de contener mucho más que una historia a la larga demasiado rumiada para ser posible. Al desligar al personaje de su destino, y sumergirnos en sus sentimientos y pensamientos más profundos, sin que estos nos obliguen a llevar un hilo causal, sin que necesiten ser comprendidos para surtir efecto, el teatro y la narrativa logran ese efecto liberador que tiene la música, al convertirse en una experiencia viva, sensorial y no mediatizada por el ejecutante.

Atomizando la función fabuladora del dialogo y del personaje, Müller lo devuelve a su condición humana, desmitifica al héroe, y le permite hablar en un código humano, y ya no en código épico ni trágico. Si ya no lleva como yugo la necesidad de explicarse para ser comprendido, la voz del personaje vuelve a tener los matices del marginado, del débil, del desposeído; “en boca de ellos, Müller pone su propia impotencia: el grito termina por sustituir al lenguaje” (Mussah,

2008). Ahora que es el quien habla, enmascarado tras la *figura*, la dramaturgia puede prescindir de su valor dialógico, del "ping pong", del *challenge and response*, como lo pretendiera Morelli.

> Debo hablar de mí Yo quién
> De quién se habla cuando
> Se habla de mí. Yo Quién es el que está
> Bajo la lluvia de excrementos de pájaro En la piel
> [calcinada
> O de otra forma Yo una bandera un
> Jirón sangriento colgado Un flamear

Con la liberación del personaje de su carga heroica y fabuladora, la aparición de la imagen poética como una necesidad del sentir. De ahí la libertad de intercalar el contenido de sus sueños con sus obras, la búsqueda de la estructura narrativa detrás de los sueños, "la falta de solución de continuidad, la anulación de los nexos causales", los contrastes. "Todo esfuerzo de la escritura se concentra en alcanzar la calidad de los sueños, también la independencia de la interpretación" (Mussah, 2008).

La necesidad de volver a autores como Müller o Cortázar no radica en su importancia como autores, sino en su capacidad para señalar un camino que el creador escénico debe volver a tomar, en un tiempo donde la individualidad lleva inevitablemente al tedio por lo ya rumiado, a la muerte de la experiencia viva a manos del establecimiento, la muerte de lo sensible a manos de la publicidad y la propaganda, la muerte del arte a manos del comercio. Si bien todo autor de alguna manera se repite, el problema que se cierne hoy sobre nuestro oficio es la capacidad de lo mediático de anular el sentido de los pequeños gestos de la cotidianidad al amalgamarlo todo en una experiencia roma y sin aristas, donde solo destaca aquello que sirva como novedad, condicionándonos a devorar a grandes sorbos el néctar de la vida que habita en lo particular. Pero lo particular no entendido como individualidad, sino aquello que nos hace particulares como especie, y son justamente todas estas pequeñas instancias en las que nos reconocemos como especie, como partes de una constelación que nos repite cada tanto, a distancias que no podemos medir ni en tiempo ni en espacio, salvo cuando por medio de los sentidos accedemos a esa

consciencia de insignificancia, cuando *entramos en la figura* y nos reencontramos con los valores más nimios de la vida, que son, en fin, aquellos que nos configuran humanos.

Coda reivindicadora: De cómo sublevarse contra la individualidad

Cómo se repiten los juegos.
Calzamos en moldes más que usados,
aprendemos como idiotas cada papel más que sabido.

J. CORTÁZAR, *Rayuela*

Ante la más moderna de las embestidas del sistema, perpetrado por un pequeño número de poderosos demiurgos de nuestra realidad social, vale la pena repensarse el papel del teatro en una sociedad mediatizada por la imagen. La devolución que ofrecen las pantallas a las personas respecto a que es lo real, amenaza la experiencia vital y ha volcado a muchos sectores del arte a entrar a mediar, a negociar con las más novedosas formas de expresión, en un afán insensato de no reconocerse a sí mismas dentro de sus capacidades, sino por el contrario amalgamarse a nuevas formas de producción altamente viciadas por lo que establecimiento requiere para su funcionamiento.

Mas allá de qué tanto impacto o qué tan buen recibimiento ha tenido esto para creadores escénicos, habrá que pensarse de qué manera esto ha impactado la funcionalidad del teatro y sus progresos sistemáticos desde el siglo pasado. Podremos comprobar fácilmente que el teatro ha evolucionado a partir de decantar elementos y formas específicas de sus etapas posteriores, como por ejemplo el papel del texto, del personaje, de la escenografía en la representación teatral, pero nunca había prescindido de la necesidad de un público testigo como insumo capital del acontecer escénico, como ahora que llevamos todo a la necesidad de la imagen digital, al devenir del público en pantallas. Parece un cuadro de *Maquina Hamlet*, el desenmascaramiento del artificio, la burla directa, el primado negativo.

Ahora empieza a hacerse crónica una enfermedad que ya lleva gestándose mucho tiempo en el interior de nuestro pequeño universo representacional. El individualismo empieza a tener sus primeros reflejos de acogida en nuestros círculos a partir del exitismo en el cual se empieza a medir

la empresa teatral. Dejamos de entendernos como mensajeros para convertirnos en mensajes, donde nuestro yo individual, o incluso nuestro yo colectivo se empezaron a apoderar de las ganas de crear, y nuestras ansias creativas empezaron a mediatizarse por impacto, acogida, redes sociales; el repugnante mundo de la fama.

El teatro forjado desde el principio del yo se agota rápidamente, pero se ha vuelto pulsión en las personas del gremio que no distinguen nuestra naturaleza de gárgolas, de seres de la noche, muertos al final de cada función con la extinción de las luces, con el regreso de los espectadores a sus casas y el cierre de la puerta que protege a los equipos de sonido y de iluminación de los ladrones. Vivimos por entre las alcantarillas de un mundo sin mucho mayor sentido que el de volver en algún momento a salir a la luz, para luego volver a salir de ella, Sísifo alcanzando cada noche la cima, y volviendo a lanzarse precipicio abajo para ver si tendrá la fortuna de volver a emprender el camino arriba de la cuesta.

La comprensión del acontecer teatral a partir de su descomposición en partes, nos ha llevado a acercarnos a su estudio de una manera fría y metódica. Desmantelando su manifestación en el uso o desuso de distintos elementos y lenguajes, se nos ha permitido generar categorías dramáticas, géneros teatrales, tipologías de teatro o etapas de la historia del teatro. De igual manera, el fraccionamiento de los materiales escénicos nos ha permitido diferenciar fenotípicamente las expresiones teatrales, según la forma como se vinculan o desvinculan de otras artes, o de elementos constitutivos propios del mismo.

Así, normal es hablar de tragedias, comedias, melodramas; de teatro físico, teatro musical, danza teatro, performance; o de teatro clásico, moderno, contemporáneo; dramático o posdramático. Los rótulos vinieron para diferenciar los lenguajes del teatro al uso, y nos ha permitido conocer sus elementos constitutivos facilitándonos explicarlo racionalmente. Pero también esa diferenciación ha logrado despojar al teatro de su identidad como fenómeno complejo.

Sin embargo, pese a cualquier esfuerzo clasificatorio, el teatro sigue siendo un arte que en la expresión y el encuentro encuentra su cause final, casi teleológico. Donde empieza y acaba su razón de ser. El despliegue de herramientas explicativas no va en aumento ni en detrimento de la

experiencia vivida. El teatro es un arte vivo, que bien puede ser analizado y estudiado en frío o en caliente, pero al que la explicación, de por sí, le sobra. No todo el que va al teatro entiende todo lo que ve, pero si puede hablar desde lo su experiencia sensible: lo que vivió, lo que sintió, lo que le hizo pensar, lo mucho que le aburrió.

Tal vez se deba a que el teatro es fuente inagotable de experiencias inclasificables, gestor de imágenes incompletas, de provocaciones, de invitaciones a continuar con la propia experiencia de vida lo que el ejecutante en escena conjura. De ahí que, de la mano con la literatura, el cine, la danza, el teatro haya virado de a poco hacia la indeterminación, dejando atrás la necesidad de replicar o reproducir la realidad, optando por la vitalidad. Vitalidad que no se restringe en las formas tradicionales del teatro de personajes, situaciones y acciones que se constituyen a partir de diálogos enunciativos, donde toda gira en torno a establecer las coordenadas de una historia que pronto se hace predecible y aburrida.

En ese espacio abierto a la sensualidad, antes que, a la imaginación, ese corte en la realidad con el *escalpelo teatro* por donde sangran el actor y el espectador, encuentro un punto de contacto muy claro entre la vitalidad del teatro y la obra literaria del argentino Julio Cortázar. Pionero en nuestras letras en hablar del lector como algo más que un recipiente condensador de información, Cortázar ha logrado una vigencia que reside en su desapego a la necesidad de contar historias. Sus conceptos de *lector macho* y *lector hembra* se fueron desarrollando desde sus primeras etapas de reflexión estética, y su desarrollo logró grandes gestas en la literatura suramericana, tal vez mundial.

El teatro, ese lugar donde se corre la cortina para instaurar un juego de ficciones para el que siempre existe un observador, testigo sin rostro de quien enuncia en el escenario, debe volver a ese espíritu de colectividad, a la necesidad de conectar con el otro, ya no desde el lugar del contador de historias, donde desde hace mucho hemos sido desplazados por el cine, la fotografía, la publicidad y la televisión. La idea de volver al encuentro tiene que ver con un sentir compartido, no premeditado, aunque si artesanalmente elaborado, que nos recuerde el ser humano que habita detrás de cada rostro, de tanta ropa, de tanto maquillaje y celular inteligente y fotos y fotos de la misma cara.

Por eso debemos reencontrarnos en la imagen, en lo que evocan las palabras y no en lo que por habito las palabras están acostumbradas a contar. Porque en el hábito de creer que nos entendemos por el código del lenguaje, está el detrimento a la vida misma, no siempre tan reducible a lo racional, a lo concreto. El dialogo debe ser un eco acústico del alma de esas figuras públicas en las que nos configuramos, y debemos devolverles a las palabras su capacidad de sorprendernos, de contarnos algo nuevo. Las conversaciones en el teatro deben ser actos públicos, de la misma manera que lo es la conversación de dos desconocidos que hablan detrás mío en el bus y de los que nunca he visto sus rostros ni se quiénes son. Pese a esa falta de reconocimiento, sus palabras representan más allá de lo que cuentan, porque gozan de visiones del mundo particulares, que son verosímiles en tanto representan una entidad y no una parte del relato. Heiner Müller escribió de la idea de que la literatura estaba ahí "para hacerle resistencia al teatro", argumentando que el teatro debía revindicar el silencio, y con el desarticular la idea de que se va al teatro a ver personas moverse, a ver cosas que pasan.

De la lectura de los cuentos y novelas de Julio Cortázar, podemos descubrir una forma de comprender la instancia narrativa que es muy similar a la forma como se constituyen las formas del teatro posdramático. Al prescindir del concepto tradicional de la literatura, entendida como una suma de elementos narrativos de carácter objetivo que van sumando elementos a un desarrollo dramático de un tema, Julio Cortázar opta por construir a partir de imágenes antes que por el deseo de contar una historia o convencernos de que algo sucede frente a nuestros ojos. Contrario a esto, sus letras propenden llevar a sus lectores a ser parte de una experiencia. Su posición frente al lector es muy cercana a la del teatro posdramático frente al espectador, que antes de querer llevarlo de la mano a través de una fábula, pretende detonar una actividad no ligada a la reproducción de la realidad, sino a la experiencia sensible, única en tanto unificadora. Por esta razón el teatro no puede reducirse a una forma convencional de entretenimiento, ni mucho menos se puede ver viciado por el desencuentro de la publicidad o las pantallas, lo comercial o lo vacuo.

Podemos observar en los planteamientos estéticos y estilísticos de Julio Cortázar, que atraviesan toda su obra, que trascienden de lo enunciativo y se convierten a sí mismo en herida y escalpelo. En la mayoría de sus cuentos y novelas, la reflexión autoral opera como una cinta de

Moebius en la que se reflejan sus posturas estéticas sobre su oficio de escritor de manera simultánea con expresiones literarias en las que manifiesta con ejemplos esas posturas. De una manera poderosa y no efectista. Lo que escribe es sentencia y ejemplo, golpe y herida, material de reflexión sobre sí mismo, pensamiento ambulante que transita hacia la incertidumbre. ¿Y dónde está lo loable de la incertidumbre? Habrá que ver que la sobredimensión de conceptos racionales ha llevado al hombre al inconformismo total, a la insaciabilidad.

> Tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre, y que el tratado o el ensayo sólo permite entre especialistas. Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un "mensaje" (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama); una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe, para lo cual hay que escribirla como antinovela porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros, acercarnos a nuestros propios límites de los que tan lejos estamos cara a cara (Rayuela, 79)

Esta lucha contra la idea de mensaje que nos encierra como pista Cortázar entre paréntesis[14] está ligada a la idea de muerte que Lehmann trae hasta nosotros en una cita de Heiner Müller: "lo esencial en teatro es la transformación. Morir", y ese morir es el que queda impelido ante el pedestal en el que pretendemos asumir al personaje como el objetivo final del actor, que pretende asumirse como un producto final de la industria parasitaria del cine comercial, donde mueren todos los imaginarios y son suspendidos por la inercia de lo establecido, el nuevo imaginario, la neo lengua orwelliana traducida al campo de acción de actor.

La riqueza adquirida tras la crisis del drama, donde el personaje deja de ser el contenedor de la información objetiva esencial para el desarrollo de un drama, se pierde ante la lectura distraída de una puesta en escena que crea ciegamente en todo lo que dicen las palabras, estas

[14] (que como sugiere Zurkevich, allí habitan siempre las ideas claves para entenderlo — y lo hace, nada más pensar en *Las babas del diablo* o *Cartas de mamá*—)

perras negras en las que Cortázar denuncia un uso preestablecido que es necesario desarraigar para volver a la imagen, generadora de sentido, en oposición a la verdad, eso que Cortázar cree que han hecho con las palabras los escritores de ensayos y tratados.

Una de las imágenes que más se repite en la narrativa de Cortázar, como metáfora y no como recurso narrativo, es la de las hormigas, en tanto la vida en colmena como reflejo del mundo humano. Cortázar habla de las hormigas y su división de tareas dentro de las colmenas, para reivindicar la individualidad como la esencia misma de la riqueza de la vida. Para ello, le basta con decir "que el individuo se salve, sino la vida no tiene sentido". Justamente a eso quiere apuntar la idea de figuras que ha expuesto este trabajo: te dibujo a todos los hombres en el hombre, sin pretensión de unidad, como un espejo antes que, como un recipiente, tan solo para que te veas a ti mismo. Pero para eso el texto no puede venir anexado al ego ni del autor ni del personaje, pues ese tipo de teatro está muerto y mandado a recoger, en tanto es un triste reflejo de la sociedad en la que vivimos, y por la que el teatro tiene mucho que hacer, pero antes debe encontrar sus propias armas y no librar la contienda bajo las reglas del consumo.

Esta emancipación del lenguaje es muy instintiva, y cobra valor cuando la reconocemos en la vida cotidiana. Un gesto vale más que una palabra, y para demostrar que en definitiva es así no necesitamos entrar en ejemplos. Sin embargo, la falta de una aprehensión consciente de ese principio recae en que, sobre la interpretación del drama, siga existiendo una necesidad racional de explicar, de decir algo. Esta función comunicativa no le hace tanto bien al teatro, donde las fuerzas místicas se debería desatar nuestras capacidades sensitivas antes que las conscientes, que el pensamiento lógico.

El concepto de acción progresiva que según Lehmann define el espíritu del drama puro es una variación del sistema causal por el cual la ciencia y, por desgracia, la educación, propende hacia una comprensión univoca del mundo, comprensión que tiende al empobrecimiento del espíritu. Esa tendencia se disloca ante la aparición de formas expresivas, particularmente abarcadas por el espectro del arte, que no buscan articularse al gran libro de la vida, sino que desmitifican la posibilidad de unidad que mantiene a nuestro mundo en la ansiedad de concretar, de definir para avanzar, pero que decanta en arbitrariedades que ponen en crisis la posibilidad de reconocernos

los unos con los otros, a partir de diferenciaciones que no nos son innatas, sino que están colgadas de un imaginario colectivo producto de mentes que hicieron inferencias que han logrado llegar demasiado lejos, al punto que nos atraviesan y nos obligan a tomar bandos antes que a unirnos como sociedad.

El problema no reside en el drama como forma escritural del teatro, sino en la visión positiva de lo escrito, donde es juzgada o puesta en consideración más como una verdad que como una escisión. Habría que volver al espíritu del poeta, que no busca en su palabra la verdad, sino simplemente la expresión, deshaciendo la ilusión de la palabra como articuladora de verdades, sino reivindicándola como hechizo de la lengua, eso que Artaud proponía como movimiento primigenio del arte escénico, el desatamiento de los espíritus. El mismo Gordon Craig decía que el problema de interpretar a Hamlet "debilita la inagotable riqueza del Hamlet imaginado" (Lehmann, 2001) pero esto reside en la mentira de querer comunicar lo que para mí es Hamlet.

La arrogancia debe ser erradicada del teatro. Le es antinatural. Nuestro oficio consiste en un sacrificio vivo, que opera como altar, no como pedestal. En un mundo enajenado de individualismo y egocentrismo, es necesario renunciar a la idea de gloria inmanente. Somos dibujos excelsos trazados con tiza en los andenes de una lluviosa ciudad. Nacimos para morir, y en ese efímero placer vivimos todos los días de la vida.

El personaje como una instancia fundamental del teatro es tal vez la mayor tergiversación del espíritu de nuestro oficio, y vive latente en la esencia del teatro convencional. El actor afronta su discurso desde su propia esencia o desde su emancipación en un doble, y se trasfigura desertando de su función de puente. El cuerpo (que es voz, corporalidad, espacio, sentido) es un transmisor de imágenes que son provocaciones, instancias decantadoras de sentidos que solo se completan en quien las recibe, y que no gozan de completitud. Entonces, ¿qué es el personaje? Un impulso. Un resto de vida. Dista de la univocidad, vale más como presencia. No es lo que quieres decir, sino lo que el otro percibe. ¿Entonces, por qué insistir en la supremacía del personaje? ¿Por qué creer ciegamente en él, que solo posee apenas una parte del mensaje, a saber, el del emisor? ¿Por qué aspirar a explicar más allá de simplemente conducir? Restituir el valor de la imagen

poética y del actor como un impulso más dentro del espectro de la exposición es un desafío visible para las generaciones de gentes de teatro que vienen.

Referencias

Bibliografía primaria

Cortázar, J. (2011). *Papeles inesperados*. Editorial Alfaguara. Buenos Aires.

Cortázar, J. (2015). *Rayuela. Edición de Andrés Amorós*. Editorial Catedra. Colección Letras Hispánicas. España.

Cortázar, J. (2016 a). *Final del juego. Editorial de Bolsillo*. Colección Contemporane. Bogotá.

Cortázar, J. (2016 b). *Historias de cronopios y famas.* Editorial Debolsillo. Colección Contemporánea. Bogotá.

Cortázar, J. (2016 c). *62/modelo para armar*. Editorial Debolsillo. Bogotá.

Cortázar, J. (2017 a). "*Teoria del túnel", "Algunos aspectos del cuento" en Obra crítica*. Editorial Debolsillo. Colección contemporánea. Bogotá.

Cortázar, J. (2017 b). *Las armas secretas.* Edición de Susana Jakfalvi. Editorial Cátedra. Colección Letras Hispánicas. España.

Cortázar, J. (2018). "*Divertimento", "El Examen", "Diario De Andres Fava" y "Los premios" En Julio Cortázar.* Editorial Debolsillo. Colección Contemporánea. Bogotá.

Bibliografía secundaria

Andersen H. C. (2010). *La niña de los fósforos.* Recuperado de: https://biblioteca.org.ar/libros/157452.pdf

Aznar P. M. (2013). *Cuento y poetismo en Julio Cortázar: la vida en el texto o una poética de la existencia.* Revista de investigación crítica y estética. Cartaphilus. Revista de

investigación y crítica estética, 11, 16–34. Recuperado a partir de https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/184211

Chevallier, J. F. (2011). *Fenomenología del presentar*. Literatura: teoría, historia, crítica, 13(1). Recuperado a partir de https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/23648

Eco U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Editorial Lumen. Barcelona. Recuperado de: https://www.guao.org/sites/default/files/biblioteca/Umberto%20Eco.%20Seis%20paseos%20por%20los%20bosques%20narrativos.pdf

Estrella B. M. (2005). *La intertextualidad: Camino a la memoria en Gabriel Garcia Márquez*. Universidad de los Andes. Bogotá: 2005. Recuperado de: https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/21920/u258734.pdf?sequence=1

Gabbay, C. (2014). '*El poema dramático cortazareano los reyes: el hipertexto lirico como superación del mito trágico.* Anales de literatura hispanoamericana. Volumen 43. 2014. Recuperado de: https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:vwqKZjFwrQEJ:https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/download/47124/44182/+&cd=2&hl=es-419&ct=clnk&gl=co

Harss, L. (1996). *"Julio Cortázar o la cachetada metafísica" en Los nuestros.* Editorial suramericana. Buenos Aires: Recuperado de: https://www.literatura.us/cortazar/harss.html

Hartmann, J. (1969). *La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar*. Revista Iberoamericana. Vol. XXXV, Núm. 69, Septiembre-Diciembre 1969, pp. 39- 49. DOI: https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1969.2378

Lehmann, H. T. (2013). *El teatro postdramático*. Editorial Paso de Gato. Recuperado de: https://www.tdterror.com/uploads/1/6/1/7/16174818/lehmann_-_teatro_posdramatico.pdf-comprimido.pdf

Muller, H. (2008). *Maquina Hamlet / Cuarteto / Medeamaterial*. Editorial Losada. Buenos Aires.

Picon G. E.(1978). *Cortázar por Cortázar*. Universidad Veracruzana; 1st edición (1 Enero 1978)

Soler S. J (1977). *Entrevista a Julio Cortázar a Fondo*. Madrid. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=ppon2ldpJwU

Standish, P. (2000). *El teatro de Julio Cortázar*. En Hispania, Vol. 83 No. 3. (2000). Recuperado de: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2703762

Zeppegno, G. (2012). *A pesar de Morelli: 62 modelo "para armar" de Julio Cortázar entre figuras y causalidad onírica*. Anales De Literatura Hispanoamericana, 41, 321-344. https://doi.org/10.5209/rev_ALHI.2012.v41.40307