LAS TRANSFORMACIONES DEL YO EN LA OBRA DE JULIO CORTAZAR

POR

MALVA FILER

En el mundo creado por Cortázar no hay garantías para la preservación del yo, así como tampoco las hay para el goce pacífico de la rutina. La pérdida de identidad por desdoblamiento se da muchas veces, produciéndose intercambios como en «Lejana», «Axolotl» y «La noche boca arriba», recreaciones del pasado como en «Las armas secretas», o fusiones como en «La isla al mediodía». En declaraciones a Hubert Juin, Cortázar se ha referido a algunos de los relatos en que se opera un desdoblamiento del yo: «Certain récits ont très nettement le poids du rêve: ce sont ceux qui font la part belle a l'échange, comme si l'espace se brouillait, et que d'avoir coincidé une seconde avec son double l'homme restait ensuite à jamais prisonnier du reflet» (1). El tema es también tratado desde el punto de vista de la doctrina de la metempsicosis en «La flor amarilla» y se convierte en una confrontación amo-esclavo de tipo hegeliano en la pareja Oliveira-Traveler de *Rayuela.*

En su última novela, *62. Modelo para armar,* Cortázar ha vuelto a dar expresión a su experiencia de la multiplicidad del yo; esta vez, sin embargo, sus personajes —Hélène y Juan sobre todo— y lá trama —o proyecto de trama, si se prefiere— son mucho más complejos que los de sus obras anteriores. El individuo ya no está completamente solo en la confrontación con su *doppelgänger.* Por el contrario, «el otro cielo», ahora llamado «la zona» o «la ciudad», es una dimensión de vida habitada y compartida por un grupo. Pero es interesante agregar que también esa convivencia se hace a expensas del yo individual, ya que los «elegidos» han delegado una parte de sí en «mi paredro», superentidad que, de algún modo, está fuera y dentro de cada uno de ellos. Los personajes pierden, así, su condición de seres únicos al entrar en «la ciudad» y se vuelven elementos intercambiables de una figura en

(1) Algunos cuentos tienen muy claramente la pesadez del sueño: son los que dan la mejor parte al intercambio, como si el espacio se volviera brumoso y habiendo coincidido un segundo con su doble, el hombre quedara para siempre prisionero de su reflejo. *Les lettres françaises,* París, 20-26 de febrero, 1964, p. 3.

constante transformación, parte de un proceso cuya clave desconocen, fantoches, como el mismo autor ya anticipara en *Rayuela* (2).

Por toda la obra de Cortázar desfilan seres enajenados, invadidos, forzados a cumplir incomprensibles designios dictados por sus «otros». Este es un tema en el que el escritor argentino ha reincidido con insistencia obsesiva a partir de *Bestiario,* encontrándole cada vez nuevas posibilidades y ramificaciones, como atestigua su última novela. Nos proponemos aquí seguir a Cortázar en su empresa, al mismo tiempo expansionista y destructora de la conciencia individual; y, apoyados en el análisis de algunos ejemplos representativos, trataremos de ofrecer posibles claves para la interpretación de este aspecto peculiar de su narrativa.

«Lejana»

Alina Reyes, protagonista de esta historia, tiene una segunda vida que, probablemente, sea simultánea con su vida de todos los días; aunque también puede que le llegue del pasado o no haya ocurrido aún. La «lejana» es su otra personalidad, una mendiga de Budapest, de la que sabe que sufre, que la ultrajan. Se ve a sí misma en lugar de la mendiga, «cruzando un puente helado» (3), con la nieve estrándole por los zapatos rotos. Allí en Budapest, ama a alguien, Rod —o Erod, o Rodo— y él la maltrata.

Alina Reyes no puede creer en lo que piensa. Y, sin embargo, ansía y teme a la vez encontrarse con su otro yo. Imagina una plaza y luego el puente donde encontrará a la mendiga. Les da nombres: plaza Vladas, el puente de los Mercados. Y, mientras escucha un concierto en el teatro Odeón de Buenos Aires, decide que pasará su luna de miel en Budapest. Allí enfrentará y triunfará sobre esa parte de su yo que la obsesiona. Ella es reina —piensa, jugando con su propio nombre— y podrá vencer «esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda» (4). Si realmente es parte de ella, deberá incorporarse a su «zona iluminada» (5). Con esa confianza acude al encuentro. Pero el desenlace es bien otro. Lo que se produce es un intercambio de papeles, por el cual Alina se transforma en la mendiga y ésta a su vez se vuelve Alina Reyes.

Las imágenes pueden y, en efecto, cobran forma y vida propia en

(2) Julio Cortázar: *Rayuela.* Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1966, cap 62, página 417.
(3) Julio Cortázar: *Bestiario.* Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1965, p. 37.
(4) *Ob. cit.,* p. 47.
(5) *Ibidem.*

el mundo de Cortázar. Según este autor, los fantasmas, las sombras que forman parte de nuestra vida interior, pueden volverse contra nosotros mismos y destruirnos. El yo y el mundo cotidiano en el que éste vive están constantemente amenazados por los demonios que crea su imaginación.

«Axolotl»

Este relato completa el ciclo fantástico con animales, que Cortázar había iniciado en *Bestiario*. El protagonista imagina a unos extraños peces, los «axolotl», como seres inteligentes condenados a la inmovilidad y el silencio. «Eso miraba y sabía. Eso reclamaba. No eran *animales*» (6), no eran seres humanos tampoco; y, sin embargo, sentía que algo profundo lo ligaba a ellos. En la mirada ciega de esos ojillos de oro parecía percibir un mensaje, una súplica: «Sálvanos, sálvanos.» Observar al «axolotl» se vuelve obsesión. El protagonista llega a verse a sí mismo transformado en el pez que lo mira desde el interior del acuario. Se cree prisionero en el cuerpo del pez, transmigrado a él con su pensamiento de hombre, enterrado vivo en él y condenado a moverse lúcidamente entre criaturas insensibles. A partir de ese momento, el autor opera un traspase completo de punto de vista. El narrador es el hombre-«axolotl» que describe la conducta del hombre visitante, a quien observa a través del vidrio. Pero la comunicación se ha roto. Lo que era «axolotl» en el hombre lo ha abandonado y ha cobrado existencia aparte. Ya no puede el «axolotl» comunicarle algo al hombre ni éste tratar de acercarse y comprender mejor a aquél. Se ha producido una ruptura de las barreras que separan lo interno de lo externo, y así el yo, en su triple función de hombre-«axolotl»-narrador es personaje, espectador e intérprete al mismo tiempo, desde los dos lados del vidrio. El yo-narrador puede ir de dentro afuera o de fuera adentro del acuario, pero entre el hombre y el «axolotl» no hay comunicación posible, sólo contemplación silenciosa y estática.

«Una flor amarilla»

La reencarnación es otra de las posibilidades de desdoblamiento utilizadas por Cortázar. «Una flor amarilla» tiene por tema la creencia en la metempsicosis. El narrador cuenta la historia de un hombre solo

(6) Julio Cortázar: *Final del juego*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1964, página 164.

y fracasado que cree reconocer en un chico de trece años la reencarnación de sí mismo. El protagonista ve analogía entre algunos acontecimientos en la vida de ese niño y ciertos hechos que le habían sucedido a él mismo a esa edad. Tal paralelismo y la semejanza en la conducta presente le hacen pensar con angustia que su propia vida fracasada y sin sentido será repetida por el muchacho y por infinitas generaciones más. Esa vida joven no le parece válida de por sí. Es como si, de algún momento de su propio pasado, hubiera surgido anticipadamente una nueva versión de sí mismo, otorgándole una inmortalidad impersonal que no quiere. La presencia de ese «otro» le hace pensar que él mismo no existe más que como repetición de algún ser anterior, que no es más que una nueva versión de un modelo infinitamente repetido. Su propia vida, además de ser insignificante, no es siquiera única, verdaderamente suya. Puede que sólo sea una apariencia soñada, como la del protagonista de «Las ruinas circulares», de Borges, o que sólo exista como personaje de ficción, a la manera del Augusto que Unamuno crea de la nada en *Niebla*. Y, en efecto, el narrador de «La flor amarilla» se rebela muy unamunianamente afirmando su derecho a morir del todo, para siempre.

Decide impedir la repetición, cortar la serie. La muerte del niño, evidentemente provocada por él, lo hace feliz por un tiempo. Ahora se sabe mortal. Su vida no se repetirá *ad infinitum*, acabará completamente con él. Pero esa felicidad no perdura, porque una tarde, al sentir la belleza de una flor amarilla, se da cuenta de que la muerte que él había identificado con la paz, con «el término de la cadena» (7), es en realidad la nada. «La flor era hermosa, siempre habría flores para los hombres futuros. ... Yo me iba a morir y Luc ya estaba muerto, no habría nunca más una flor para alguien como nosotros, no habría nada, ... y la nada era eso, que no hubiera nunca más una flor» (8). Desde entonces vive angustiado por la certeza de su futura aniquilación total y buscando desesperadamente una nueva reencarnación de su yo.

«Las armas secretas»

Cortázar concibe el pasado, del mismo modo que el mito o la leyenda, como una fuerza misteriosa que puede, en todo momento, irrumpir e imponerse sobre el presente. El yo se encuentra entonces sometido al mandato de otras vidas, otros yos que de algún modo se posesionan de él y lo dominan. Este tipo de sojuzgamiento parece tener lugar en

(7) *Ob. cit.*, p. 93.
(8) *Ibidem.*

«Las armas secretas». Los personajes principales son Pierre y Michèle, aparentemente una pareja como tantas y, sin embargo, ambos con un pasado oscuro y obsesivo que los reúne y los separa a la vez. ¿Es Pierre aquel hombre, el «ario puro» que durante la ocupación nazi forzara a Michèle, aún niña? Sabemos por Roland y Babette que ese sujeto había sido ultimado.

Michèle ama a Pierre, pero lo rechaza al mismo tiempo. Hay temor en su conducta. Hacia el final del cuento tiene la intuición de que Pierre y aquel hombre son una sola persona. Pero descarta esa idea porque la cree producto de su recuerdo obsesivo. Pierre, por otra parte, actúa como si estuviera viviendo una segunda vida. Ama a Michèle. Sin embargo, hay un fondo de hostilidad hacia ella que él no puede explicar ni evitar. La escena de la violación lo persigue, como así también el temor de que Michèle lo delate, del mismo modo que había delatado al violador en aquella circunstancia pasada. Una melodía de Schumann, con palabras en alemán que casi no comprende, acompaña todos sus momentos con Michèle. Recuerda la casa de Enghien, donde ella vivió con unos tíos durante la ocupación. ¿Pero él mismo ha estado alguna vez allí? No logramos saber si fue Pierre quien cometió el acto brutal en Enghien y si, en el caso de que lo hubiera sido, tiene conciencia de ello. Por momentos parece como si no recordara el pasado, como si no comprendiera las imágenes obsesivas y pesadillas que tal vez le lleguen de una existencia previa, borrada de su conciencia. Otras veces, sin embargo, parece saber quién es, como en el final, cuando compara el presente, su regreso a Michèle después de un momento de crisis, y el pasado, la escena de la violación. El autor prefiere dejar sin resolver el enigma de Pierre. Tampoco nos aclara la conducta final de éste con respecto a Michèle, pues no sabemos si la mujer que enfrenta es la Michèle del presente, o si vuelve a vivir con todo detalle la escena pasada.

Una interpretación realista, pero probablemente inadecuada por lo simplista, sería pensar que Pierre hubiera, en efecto, sobrevivido la ejecución a la que se refiere Roland, pero que hubiese olvidado su vida anterior. La casa de Enghien, la violación de Michèle, las hojas secas sobre las cuales cayó su cabeza al ser herido, volverían a su memoria en forma de imágenes aparentemente desconectadas de su realidad presente. Pero aun si así fuera, ¿cómo se explicaría que Roland, su convencido ejecutor, no lo hubiera reconocido? ¿Y la misma Michèle? También puede pensarse en una reencarnación, o en fuerzas oscuras del pasado actuando sobre el presente. Por algún hueco invisible, Pierre ingresa en el pasado, de un modo que nos recuerda «El otro laberinto», de Adolfo Bioy Casares, aunque con la diferencia de que

allí el concepto de la sucesión temporal es completamente negado. En «El otro laberinto», István Banyay, joven revolucionario húngaro del siglo XX, está obsesionado por el misterio de un hombre muerto en 1604, en la que es ahora su casa; por una serie de circunstancias y coincidencias inexplicables, István acaba por ser él mismo el muerto desconocido de 1604. «István sólo entró en el pasado. Fue él quien llevó en el bolsillo de su capa la copia fotográfica del siglo XVIII», con lo cual quedaba probado que «el tiempo sucesivo es una mera ilusión de los hombres y que vivimos en una eternidad donde todo es simultáneo» (9).

Cualquiera sea la interpretación preferida, es interesante señalar que con «Las armas secretas», Cortázar se inicia en el manejo de un recurso técnico que luego utilizará repetidas veces y de muchos modos en *Todos los fuegos el fuego*. Nos referimos a la superposición de planos temporales y espaciales, por medio de la cual se persigue una visión omnipresente de la realidad. El pasado vive en el presente; París y Buenos Aires, una alcoba parisiense y un circo romano, se dan simultáneamente.

Rayuela

En *Rayuela*, el desdoblamiento se presenta en forma de dos personajes que son como las dos caras de un mismo yo, Oliveira y Traveler. El primero, un ser desarraigado que lo ha probado y rechazado todo y que busca desesperadamente un equilibrio, una morada a la que llama con nombres sacados de distintas lenguas y tradiciones: centro, *kibbutz, gdrassil,* etc. El segundo, al que «le daba rabia llamarse Traveler, él que nunca se había movido de la Argentina como no fuera para cruzar a Montevideo» (10), es el otro yo de Oliveira, aquél que Oliveira hubiera podido ser, la otra posibilidad realizada. Traveler tiene una vida doméstica razonablemente feliz; apegado a lo largamente conocido, no ha sufrido las crisis y transformaciones por las que su amigo cosmopolita ha pasado. La relación entre Traveler y Talita podría haber sido la de Oliveira y la Maga; de ahí el irresistible impulso de Oliveira de ver en Talita a la Maga, de suplantar a Traveler en la relación amorosa.

Hemos dicho antes que la confrontación entre Oliveira y Traveler tiene algo de la dialéctica hegeliana entre amo y esclavo. Efectivamente, la mera presencia de Traveler es vivida por Oliveira como una ne-

(9) Adolfo Bioy Casares: *La trama celeste*. SUR, Buenos Aires, 1967, p. 141.
(10) *Rayuela*, p. 257.

gación de sí mismo. La existencia de Oliveira queda desprovista de sentido ante su otro yo realizado. «Ante el doble encarnado», dice Carlos Fuentes, «sólo queda el asesinato o la locura; de otra manera habría que aceptar que nuestra vida, al no ser singular, carece de valor y de sentido; que otro, que soy yo, piensa, ama y muere por mí y que acaso soy yo el doble de mi doble y sólo vivo su vida» (11).

Ambos no pueden existir al mismo tiempo; una de las posibilidades debe quedar abolida en la otra, le dice Oliveira a Traveler. Pero ¿quién es el yo existente y quién mero desdoblamiento? «Yo estoy vivo —dijo Traveler mirándolo en los ojos—. Estar vivo parece siempre el precio de algo, y vos no querés pagar nada. Nunca lo quisiste. Una especie de cátaro existencial, un puro... El verdadero *doppelgänger* sos vos, porque estás como descarnado, sos una voluntad en forma de veleta, ahí arriba» (12).

Pero, para Oliveira, es Traveler el que carece de existencia autónoma. Traveler es su espejo, su punto de referencia. «Por eso siento que sos mi *doppelgänger*», le dice Oliveira, «porque todo el tiempo estoy yendo y viniendo de tu territorio al mío, si es que llego al mío, y en esos pasajes lastimosos me parece que vos sos mi forma que se queda ahí mirándome con lástima, sos los cinco mil años de hombre amontonados en un metro setenta, mirando a ese payaso que quiere salirse de su casilla» (13).

¿Cuál de las dos caras es el hombre? ¿Quién de los dos es la versión original? ¿Cuál debe sobrevivir, Don Quijote o Alonso Quijano? El conflicto así planteado no puede tener solución y lleva a la alternativa de un refugio en la locura o la decisión de un acto suicida. Pero con el capítulo 56, en el que ocurre la confrontación Oliveira-Traveler, termina la novela propiamente dicha. Lo que sigue son los «capítulos prescindibles». Aunque sobre la base de dichos capítulos se puede conjeturar acerca de una recuperación de Oliveira, el hecho es que no sabemos cuál ha sido su decisión frente a la ventana abierta, ni parece que Cortázar crea necesario aclararlo. Lo que le interesa es el conflicto existencial por sí mismo.

«La isla a mediodía»

La realización imaginaria de distintas posibilidades es un recurso que Cortázar utiliza con frecuencia. En *Rayuela,* como hemos visto,

---

(11) «La nueva novela latinoamericana», Suplemento núm. 128 de *¡Siempre!* México, julio 29, 1964, p. XV.
(12) *Rayuela*, p. 394.
(13) *Ob. cit.*, p. 400.

se da por medio de un *alter-ego*. En «Las babas del diablo», en cambio, se trata de la imagen captada por la cámara fotográfica, que cobra movimiento, permitiendo que los personajes cambien de posición como sobre un tablero de ajedrez. En *Todos los fuegos el fuego,* este recurso se observa particularmente en «La isla a mediodía» y en «Instrucciones para John Howell».

El protagonista de «La isla a mediodía» es Marini, un camarero de avión que sueña con Xiros, la isla pequeña y solitaria, rodeada de azul, que sobrevuela a diario en la línea Roma-Teherán. La isla lo fascina con su belleza y su misterio. Verla desde la ventanilla del avión se vuelve necesidad imperiosa; es el momento más importante del vuelo, lo único que da sentido a su vida de camarero de avión, de por sí artificial y fragmentaria. Marini pierde el sentido de la realidad. «Volar tres veces por semana a mediodía sobre Xiros era tan irreal como soñar tres veces por semana que volaba a mediodía sobre Xiros. Todo estaba falseado en la visión inútil y recurrente; salvo, quizá, el deseo de repetirla, la consulta al reloj pulsera antes de mediodía, el breve, punzante contacto con la deslumbradora franja al borde de un azul casi negro, y las casas donde los pescadores alzarían apenas los ojos para seguir el paso de esa otra irrealidad» (14).

Visitar a Xiros termina por ser la obsesión de Marini. Los incidentes de su vida privada asumen un carácter borroso «y como reemplazando otra cosa, llenando las horas antes o después del vuelo, y en el vuelo todo era también borroso y fácil y estúpido hasta la hora de ir a inclinarse sobre la ventanilla de la cola, sentir el frío cristal como un límite del acuario donde lentamente se movía la tortuga dorada en el espeso azul» (15).

Ya en «Axolotl», Cortázar había jugado con la idea del cristal separando dos esferas de la realidad y el protagonista pasando de una a otra mediante la fantasía transformada en realidad. Allí, el pasaje era de la condición humana a la de un pez que obervaba al hombre desde el interior de un acuario. Aquí, el vidrio de la ventanilla es el límite del acuario, donde se mueve la isla como una «tortuga dorada». Y ya podemos anticipar rápidamente el resto. De este lado del vidrio Marini efectuará el salto al otro. Finalmente iba a conocer la isla.

Las páginas siguientes describen su arribo a Xiros, luego de un viaje que requiere varias etapas, su primer contacto con Klaios y su familia, los únicos habitantes de la isla, y su infinito gozo al contacto íntimo con el sol, el viento y el mar. Había realizado su sueño. «Estaba en

---

(14) JULIO CORTÁZAR: *Todos los fuegos el fuego.* Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1966, p. 119.

(15) *Ob. cit.*, p. 122.

Xiros, estaba allí donde tantas veces había dudado que pudiera llegar alguna vez» (16). Sin embargo, el pasado lo persigue en la forma del avión, el mismo avión desde el cual observara tantas veces la isla. Este cae inesperadamente sobre el mar, y Marini nada a rescatar a los pasajeros; pero la única víctima que aflora a la superficie muere frente a él, sobre la arena, sangrando por una enorme herida en la garganta.

Los hechos, tales como se describen hasta prácticamente el final del cuento, son en apariencia claros y no demasiado extraños. Pero, cuando leemos las últimas líneas, nos encontramos con una de las sorpresas favoritas de Cortázar. No hubo tal arribo ni tal paseo de Marini por la isla. Y el hombre que Marini había tratado de salvar del naufragio era Marini mismo, cuyo cadáver, tendido en la arena, es encontrado por Klaios y su familia. «Klaios miró hacia el mar, buscando algún otro sobreviviente. Pero como siempre estaban solos en la isla, y el cadáver de ojos abiertos era lo único nuevo entre ellos y el mar» (17). Es decir, que Marini no había llegado con vida a la isla ni había conocido a sus habitantes.

Lo que nos ha relatado el cuento puede ser un caso de premonición. Marini imagina, tal vez, su visita a la isla, mientras está pegado a la ventanilla del avión. Y tanto el accidente como la escena final, en la que él mismo yace muerto sobre la arena, son anticipados por él con la más absoluta fidelidad. Esta posible interpretación hace recordar «El atentado», de Jorge Campos, donde el protagonista tiene una visión anticipada de un crimen político, aunque no se da cuenta de la parte que le está reservada en él.

Podría también pensarse, en el caso del cuento de Cortázar, en una vertiginosa serie de imágenes producidas en los pocos segundos que median entre la certidumbre de la caída y la muerte, como ocurre en «El milagro secreto», de Borges. En este cuento un escritor, condenado a muerte por los nazis, obtiene la gracia de vivir mentalmente un año para completar su drama en verso; este año transcurre entre la orden de hacer fuego y la ejecución de la misma. Tanto el personaje de Cortázar como el de Borges ven imaginariamente cumplido su deseo a través de una vivencia en la que el tiempo del reloj queda paralizado y es reemplazado por la duración pura.

La mayor parte de las veces, piensa Cortázar, elegimos lo que nos parece más lógico y claro y lo catalogamos como realidad, relegando lo absurdo o inexplicable al reino de lo fantástico. Pero puede ser que nuestra decisión deba ser precisamente la opuesta, como tantas veces sugieren sus cuentos. En «La noche boca arriba», por ejemplo, es la pe-

(16) *Ob. cit.*, p. 125.
(17) *Ob. cit.*, p. 127.

sadilla la que se impone y vuelve irreal la realidad inofensiva de una sala de hospital. El desdoblamiento de Marini en dos personas, una que va a bordo del avión y es víctima del accidente y otra en la isla, «de espaldas entre las piedras calientes» (18), ilustra nuevamente la técnica de dar vida a distintas posibilidades. A veces se trata de estar uno en distintos sitios, o vivir en distintas épocas, como en «El otro cielo»; otras veces la escisión es mayor porque afecta la personalidad, como en «Las armas secretas». Cortázar encarna las distintas personas que viven en un individuo. Les da cuerpo y existencia autónoma, dentro de un esfera que podríamos llamar de imaginación realizada, o de fantasía eficaz. Esto lo vimos particularmente en «Lejana». Pero, a diferencia de este relato, donde al confrontamiento sigue un intercambio de identidad, en «La isla a mediodía» lo que se produce es un retorno a la unidad. Marini se transforma en actor, víctima y espectador de su propia muerte, para volver a ser nuevamente uno, en la realización perfecta de la escena anticipada.

«62. Modelo para armar»

Esta novela, cuya conexión con *Rayuela* (19) el autor mismo se ha esmerado en destacar, es también una síntesis de todos aquellos recursos con los que Cortázar ha ido formulando su imagen de un yo múltiple y ubicuo. Sus personajes se mueven constantemente en dos planos; uno, el de las casas y calles de París, Londres y Viena; el otro, el de la ciudad, un mundo mágico al que sólo acceden los elegidos y al que éstos logran entrar por puentes que sólo ellos perciben o crean. Cortázar vuelve a utilizar el recurso del escenario giratorio, como ya lo había hecho en «El otro cielo»; y, del mismo modo que Alina Reyes, Hélène vive obsesionada por una misión que debe cumplir en ese mundo misterioso, una misión absurda que la llevará a la muerte. La imagen constantemente recreada en su mente es una verdadera anticipación del destino, como lo es la imagen de la «lejana» cruzando el puente. Hélène fuma y bebe coñac a pequeños sorbos y escucha hablar a Celia «mientras por detrás, en alguna parte que forzosamente hay que situar y que la incertidumbre termina situando siempre detrás o en lo hondo, en todo caso en alguna región diferente de lo que está sucediendo ahí» (20), hay que esperar un ascensor y subir a un piso, entrar en una habitación de hotel, donde la están esperando y dejar un paquete que cada

(18) *Ob. cit.*, p. 125.
(19) *Rayuela*, p. 417.
(20) *62. Modelo para armar.* Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 139.

vez se hace más pesado. La imagen se repite insistentemente (pp. 144-145, 165, 169, 177, 187, 257), está presente en todos los momentos de la vida de Hélène y termina por empujarla hacia ese ámbito oscuro en el que efectivamente cumplirá su misión y será destruida (pp. 265-266). ¿Quién ha decidido el destino de Hélène? ¿Qué fuerza la guía a esa casa de un Buenos Aires fantasma para entregar una muñeca rota, cuyo interior contiene algo horrible, pero jamás mencionado? Como en las obras anteriores, una serie de coincidencias inexplicables conduce a los personajes a jugar un papel que de algún modo les ha sido asignado.

La imagen que Juan tiene de Hélène está asociada con fantasías sádicas de vampirismo y tortura. En su mente, Hélène, la condesa y Frau Marta «se sumaban en una misma abominable imagen» (21). Tal vez sea éste un modo subconsciente de aceptar lo que en plena lucidez se niega a ver, el lesbianismo de Hélène. Hay una agresividad latente entre ambos. Ella identifica a Juan con un muchacho muerto en la sala de operaciones, un paciente a quien había anestesiado. El, a su vez, vive anticipadamente la escena de Hélène muerta, con los ojos abiertos, y termina contemplando la imagen realizada. Este tipo de visión obsesiva ya la habíamos encontrado en el narrador de «Relato con un fondo de agua». Allí la obsesión había llevado al intento de realizar la imagen soñada por medio del crimen; aquí también interviene una mano homicida, pero no la de Juan, sino la de Austin, quien mata a Hélène por razones suyas propias, aunque su acto sea consecuencia de una cadena de hechos a los que Juan involuntariamente ha aportado el elemento decisivo: la muñeca de monsieur Ochs.

En *62. Modelo para armar,* Cortázar introduce por primera vez un marco colectivo en el que los *alter-egos* se encuentran y establecen una peculiar convivencia, en la que se producen interacción y conflictos. Y el ya mencionado super-yo múltiple y ubicuo a quien cada uno de los personajes llama «mi paredro» y que su creador define como «una entidad asociada, ... una especie de compadre o sustituto o *baby sitter* de lo excepcional, y por extensión un delegar lo propio en una momentánea dignidad ajena, sin perder en el fondo nada de lo nuestro» (22). «Mi paredro» había empezado por ser sólo un nombre puesto a la parte de vida de cada uno de ellos que pertenecía a «la zona». Sin embargo, leemos, «había veces en que sentíamos que mi paredro estaba como existiendo al margen de todos nosotros, que éramos nosotros y él, como las ciudades donde vivíamos eran siempre las ciudades *y* la ciudad; a fuerza de cederle la palabra, de aludirlo en nuestras cartas y nuestros

(21) *Ob. cit.*, p. 41.
(22) *Ob. cit.*, p. 23.

encuentros, de mezclarlo en nuestras vidas, llegábamos a obrar como si él ya no fuera sucesivamente cualquiera de nosotros, como si en algunas horas privilegiadas saliera por sí mismo, mirándonos desde fuera» (23). Y así «mi paredro» se transforma en una entidad de la que todos participan y, al mismo tiempo, una extensión de cada uno de ellos.

La «zona» está en cualquier parte, allí donde el grupo de iniciados se encuentre. La «ciudad» es Londres, París, Viena y la Buenos Aires del recuerdo y la fantasía, la de una calle Veinticuatro de Noviembre en la que siempre habrá «paredones tranquilos y un blanco cenotafio» (24). Lo que importa son las figuras que van dibujando esos seres-fantoches con sus encuentros, choques y desencuentros. El autor los junta, separa y distribuye, armando y desarmando el modelo e invitando al lector a que haga lo mismo con la más absoluta libertad.

Algunas conclusiones

Recapitulando lo expuesto, podría decirse que en el mundo de Cortázar, el individuo suele perder, estrictamente hablando, su identidad, al ingresar en dimensiones físicas y temporales que le son ajenas; pero el yo gana, en cambio, en ese intento de realizar la otra posibilidad, aquélla con la que está misteriosamente ligado. Por medio del «doble» se produce, pues, la expansión del yo, quien se libera de su individualidad para poder ser ambos, el yo y el otro, simultáneamente.

El espectro del «otro» como posibilidad que exige ser realizada está presente en todos los casos aquí analizados. También lo está en «Las puertas del cielo», en la reencarnación de Celina, pero no de la Celina que fue, sino de la que hubiera sido, si por amor a Mauro no hubiera renunciado a cumplir su destino de milonguera. Y una función semejante cumple, en «Cartas de mamá», la aparición en París de Nico, corporeizado en un viajero desconocido. Nico viene a dar vida a una imagen que de él han creado Laura y su esposo Luis; imagen muy distinta de la que había quedado como verdadera para los otros, en un pasado bonaerense que ambos querían olvidar.

Pero el punto de vista de Cortázar no es psicológico, sino, podría decirse, metafísico. El mismo autor así lo ha sugerido, al referirse a su sentimiento de que «aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos» (25). Y, en la tercera parte de

(23) *Ob. cit.*, p. 28.
(24) *Ob. cit.*, p. 32.
(25) Luis Harss: *Los nuestros*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1966, p. 278.

Rayuela, encontramos una explicación del concepto morelliano de «figura», en la interpretación de Oliveira. Según ésta, Morelli buscaba «una cristalización que, sin alterar el desorden en que circulaban los cuerpos de su pequeño sistema planetario, permitiera la comprensión ubicua y total de sus razones de ser. Fueran éstas el desorden mismo, la inanidad o la gratuidad. Una cristalización en la que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiera asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, *imago mundis* que por fuera del calidoscopio se resolvía en *living room* de estilo provenzal, o concierto de tías tomando té con galletitas Bagley» (26).

El concepto de individualidad quedaría superado a favor de la idea de un yo ubicuo, capaz de dar vida a otra existencia, fuera de la que aparentemente le ha tocado realizar dentro de su condición presente. Desde ese punto de vista, las transformaciones del yo que acabamos de analizar se explicarían como una contraposición de dos planos, el del yo individual, restringido a precisos límites físicos y temporales, y el del yo mágicamente expandido; este último supondría una transformación del primero y, al mismo tiempo, la reintegración a una estructura o constelación original de la que ambos forman parte.

Así comprendido, el concepto del yo de Cortázar parece estar inspirado en el Budismo Zen, del cual él mismo se ha declarado admirador. Pero hay una diferencia muy importante entre la enseñanza de esa doctrina oriental y la idea que se desprende de los personajes de Cortázar. El Budismo Zen lleva a la liberación del yo individual por medio de la identificación con todos los seres y objetos del universo, y con el universo mismo como un todo. El yo individual es concebido por él como una realización parcial de un poder creador —a veces llamado *tristnā*— que puede asumir un infinito número de formas. Cortázar no sólo se limita a la presentación de dobles, sino que aun esta limitada expansión del yo individual termina, prácticamente en cada caso, con la destrucción del yo expandido y de la doble perspectiva que ella hiciera posible.

En verdad, las obras a las que nos hemos referido en este trabajo son otras tantas historias de derrotas, ya que en cada una de ellas se le niega finalmente al yo la posibilidad de vivir en los dos planos. Alina Reyes deja de ser ella misma y la mendiga, cuando se ve trasvasada a esta última. Pierde la doble perspectiva en que se había desenvuelto su vida anterior. En este cuento se da, es verdad, la posibilidad de comenzar nuevamente el ciclo desde el punto de vista de Alina Reyes-mendi-

(26) *Rayuela,* p. 533.

ga, para quien la «lejana» sería aquella otra mujer que vive una vida burguesa y escucha conciertos en Buenos Aires. Pero esto no puede ocurrir en los otros casos. Hélène es destruida al encontrar finalmente el camino que la lleva a «la zona» en que debe cumplir su extraña misión. El *axolotl* que formaba parte del hombre lo abandona y se queda en el interior del acuario. El hombre ha perdido el *axolotl* que tenía en sí, no puede comunicarse con él, no puede comprenderlo; se ha empobrecido. Pierre queda aniquilado por la versión de su yo realizada ya en un momento pasado. Y algo parecido podría decirse del triunfo, más allá de la muerte, de la Celina original, contra la otra Celina que en vano había tratado de crear Mauro; o de la incapacidad del narrador de «El otro cielo» de encontrar el camino que lleva al París de 1870 y su derrota al quedar irremediablemente del otro lado, en el Buenos Aires deprimente de 1945.

En «La flor amarilla» y en *Rayuela,* la posibilidad de vivir el desdoblamiento es destruida por los protagonistas mismos. En el primer caso, el narrador de la historia mata la otra versión anticipada de su propio yo y decide quedarse dentro de los límites de su individualidad, aunque luego se arrepienta de ello. Y la confrontación entre Oliveira y Traveler es una lucha sin cuartel que sólo se comprende como defensa desesperada de una identidad estrictamente individual, que excluye toda posibilidad de comunión o enriquecimiento de los yos respectivos. Fundamentalmente, Cortázar no puede liberarse del individualismo occidental, y sus personajes, lejos de entrar en el nirvana, deben elegir entre aniquilar al *doppelgänger,* dejarse aniquilar por él o destruirse, física o moralmente, como ocurre en *Rayuela.*

Cortázar parece obsesionado por la idea de que el yo —su yo— esté condenado a ser siempre él mismo, sin siquiera poder serlo del todo. Tener que resignarse a la vida de una sola dimensión, sin ser capaz de realizar más que una de sus múltiples posibilidades, y aun esto deficientemente, es la gran tragedia de la condición humana contra la que se rebela como escritor y como hombre, con tenaz desesperación. Y así surgen de su pluma estas extrañas criaturas, a las que Cortázar quiere dotar de una existencia enriquecida que incluya otras vidas, otros mundos, además de los que, en principio, les ha impuesto el destino. Pero la corteza de la realidad es dura de roer, y el desaliento se apodera más de una vez de este aprendiz de brujo, como se observa en las primeras páginas de *Historias de cronopios y de famas,* donde se capta la tristeza de sentirse irremediablemente encadenado a la rutina de todos los días.

Sin duda, pues, la idea de un yo liberado de la individualidad y, por tanto, ubicuo y susceptible de diversas encarnaciones, ha atraído pode-

rosamente a Cortázar. Pero su intento de darle vida y forma se ve frustrado por una evidente imposibilidad de llevar el concepto no individualista del yo hasta sus últimas consecuencias. Sus personajes se sienten habitados, invadidos, y luchan por reafirmar su identidad. Salen al encuentro de esos «otros», a cumplir un destino que se les impone inexplicablemente. Pero el encuentro con el «otro» acaba siempre con la destrucción concreta o simbólica del personaje.

Las transformaciones del yo en las obras de Cortázar tienen irrefutable validez y fuerza de convicción en el plano de la ficción, y esto es todo lo que debe pedírsele a un escritor. Pero también es cierto que, detrás de cada una de estas ficciones, queda un hombre obsesionado por el deseo de liberarse de sus propios límites, de vivir en un universo personal que abarque todos los mundos, saltando por sobre las barreras del tiempo y el espacio. Por eso, mucho de lo que ha escrito Cortázar, tanto en sus cuentos como en sus novelas —especialmente *Rayuela* y *62. Modelo para armar*—, puede interpretarse como un intento del autor de transformar su propio mundo; el fin de Cortázar no es imaginar mundos ficticios, sino crear la realidad en que vive, cumpliendo así la imagen, obsesiva y angustiante, de su propio sueño irrealizable.

MALVA FILER DE TUNKELANG
825 West End Ave., 9 D
NEW YORK, N. Y. 10025 (USA)