

JULIO CORTAZAR EN SU CIELO NARRATIVO

Angel Rama

Ese largo camino enredado que ha hecho Julió Cortázar y que quienes coincidieron con él en un fragmento rector de la vía para verlo perderse luego repentinamente en un recodo adjetivaron de comportamiento de un desertor consuetudinario, no ha sido sino un tesonero esfuerzo de fidelidad a sí mismo, de constante reajuste y recuperación del derrotero propio moviéndose entre (dentro de) las plurales incitaciones culturales de cada uno de los tiempos que recorría. Fidelidad esta que, paradójicamente, sólo podría conseguirse cambiando sin cesar de máscaras, abandonando sin cesar los caminos trazados, no confiándose nunca en lo ya establecido o ganado.

De tal modo que la constante variedad aparental de sus intereses intelectuales, de sus orientaciones ideológicas, de sus experimentaciones literarias, no han sido sino maneras de llevar adelante el barco, sorteando (aprovechando) los más dispares vientos y corrientes, con el fin de dar cumplimiento al impulso

inicial que dispara esta aventura intelectual. Es, en ese sentido, el menos "histórico" de nuestros escritores porque, no negándose últimamente al ventarrón de la historia, ha procurado manejarla para que sirva benéficamente al develamiento de una "esencia" o una "naturaleza" que no resulta construida por la historia, sino que es anterior a ella y que, por haber surgido, como es forzoso, dentro de una particular estructura cultural (a la que él accede desde el orbe literario o artístico o psicológico) sólo puede liberarse de las limitaciones que ella le impone mediante la apelación a otras estructuras culturales sucesivas y también diferentes, respecto a las cuales cumple la misma operación, que resulta reiterativa: las acepta, las absorbe y luego las cancela y sustituye.

De ahí que él (y cuando usamos el pronombre no aludimos a la persona ni al intelectual sino a esa vibración original que se transmite a través de los múltiples seres que componen el "yo" que llamamos "literato", la cual recogemos posteriormente en las obras) no esté en ninguno de los momentos de su larga obra, aunque obviamente esté en todos. En definitiva sólo está en la reiteración de los sistemas operacionales que a lo largo de múltiples, incesantes sustituciones de sustancias y de tiempos, vamos siendo capaces de reconocer. Digamos: como el invisible diseño de un comportamiento mental (aunque no de una categoría) que sólo podríamos percibir superponiendo la totalidad de periodos con sus respectivas experiencias artísticas, siempre que pudiéramos disolver las carnalidades que le son propias a cada uno y que no son otra cosa que (nada menos) la misma letra de la literatura, para ver entonces qué nos queda. Lo que Hoffmannsthal hubiera definido como la huella que deja en el aire el vuelo del pájaro.

Por sutil e insalvable que sea, la permanencia fija, obsesiva, de esa actitud creativa de Cortázar es la que nos permite reencontrarlo, tal cual, así en el primer texto como en el último que ha escrito. Lo que nos permite comprender por qué su arte es ajeno a toda linealidad evolutiva y en cambio traza círculos, retornos, espirales y construye "figuras" que implican los mismos puntos recurrentes del diseño, situados sobre diferentes valores o campos culturales, a los cuales han sido traspuestas analógicamente, pues el autor es una víctima (gozosa como un pecador impenitente) del demonio de la analogía. Las modificaciones que no obstante pueden registrarse, hijas de los cambios culturales o hijas de la creciente pericia del narrador (y ambas explicaciones implican el tiempo) no escamotean esa nota identificadora, escurridiza y protoplasmática, la cual ha forzado al escritor a duplicarse en crítico, a no cesar de interrogarse, cada

vez con más premura e imperio desde *Rayuela*, hasta construir el mismo la totalidad de la "figura" que él también alimenta: tanto el escritor como su sombra, según la división de funciones que estatua Maurice Blanchot. No se trata aquí del crítico aposentado en el escritor que le servía a T.S. Eliot para definir al clásico (y nadie menos clásico, en el sentido clasista y retórico del término, que Julio Cortázar) sino de la necesidad de hacer funcionar un crítico, separado del escritor, dentro de una misma estructura que los encierra a ambos en la misma jaula, a lo que venga.

Si todo esto se transpusiera a una gráfica, quizás veríamos, como el pintoresco dibujo incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos*, una inextricable multitud de variables que construyen un bosque espeso dentro del cual deberíamos buscar y extraer a la constante escondida, esa que es enigmática al propio autor pero a la cual no ha cesado de ser fiel ("princesse lointaine") como al cofrecito cerrado que proponía Rilke en sus consejos al joven poeta, la cual no ha dejado de buscar y rodear en los muchos años de austera investigación intelectual que definen su vida literaria. En un texto de *Rayuela* (61) la encuentro definida por Morelli: "No podré renunciar jamás al sentimiento de que ahí, pegado a mi cara, entrelazado en mis dedos, hay como una deslumbrante explosión hacia la luz, irrupción de mí hacia lo otro o de lo otro hacia mí, algo infinitamente cristalino que podría cuajar y resolverse en luz total sin tiempo ni espacio. Como una puerta de ópalo y diamante desde la cual se empieza a ser eso que verdaderamente se es y que no se quiere y no se sabe y no se puede ser".

Dado que una parte de la búsqueda de Cortázar debió hacerse despojándose del factor "literario" de su formación ("et le reste est littérature") es frecuente que encontremos en él imágenes que están creadas sobre imágenes anteriormente forjadas por la literatura: ese hombre que habla desde "una puerta de ópalo y diamante" no hace sino resucitar las "puertas de marfil y de cuerno" que Nerval en el siglo pasado no sólo avizorara sino que incluso traspusiera trágicamente, puertas que al devenir así suntuosas, como entradas de míticos palacios orientales soñados por Wathek, nos revelan el punto central que ocupan en la constelación de imágenes que conforman el sistema planetario cortazariano.

Las puertas (abiertas o cerradas, entreabiertas o cerrándose) marcan al mismo tiempo los límites del universo existencial y también sus eventuales transgresiones. Son los puntos débiles de las fronteras, allí donde un cerco que es límite y hostilidad puede ceder. Es comprensible que Parker, en *El Perseguidor*,

clame ante esa puerta amiga-enemiga: "Toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin. Una nada, una rajita". El sabe que entonces cesa, por brevísimo tiempo, como en el chispazo liberador del orgasmo, la constante percepción de la individualidad abroquelada, de la que refluye sobre sí, de la que existe en un campo cerrado homogéneo, conquistándose en cambio la insondable, intemporal, inagotable experiencia de la expansión, en que "todo va dulce como una bola de billar" que se desplaza libremente por un universo esponjoso, abierto, ilimitado, placentero.

De las múltiples connotaciones que rodean la imagen de "la puerta" y que van de las sexuales a las epistemológicas, pasando por las religiosas y las sociales (tal es su alto y complejo potencial psíquico) la que recoge el arte de Cortázar busca englobarlas a todas y para eso capta su esencialidad: en su literatura resplandece, como en la pintura de Magritte, la pura percepción del contacto con la **otredad** perfecta que es el que preanuncia la ventana abierta o la puerta que se abre al campo, percepción y enlace con la **otredad** que es al mismo tiempo la definitiva cancelación de ella mediante una operación transustanciadora, donde la constancia de lo "uno" y lo "otro" se desvanece porque se efectúa la fusión demandada.

Hay una familia de escritores y artistas que se despliega a través de los siglos de la historia occidental y en la cual se muestra como asunto capital "la puerta", sea "estrecha" o "cerrada", sea "escondida" o "majestuosa". En ellos es una imagen representativa de la **vía de acceso unitiva** que se ha propuesto insistentemente veces en los textos de los místicos europeos, del Maestro Eckhart a San Juan de la Cruz. Pero tal vía de acceso aparece como la coronación que resuelve un juego de tensiones que forman el campo de fuerzas dentro del cual, en cuyo centro, se yergue y opera "la puerta". La puerta, (que en definitiva sólo vale en la medida en que es estrecha y no hay error en el versículo bíblico) cobra existencia y se constituye en imagen central porque es la mediadora de la relación, porque es la que permite entrever la verdadera existencia de lo "otro", sea lo que ello fuere (amada, prójimo, espíritu, materia, realidad nuda, Dios) de tal modo que ella funciona merced a la existencia previa de una tensión, de un desbalance, de un desequilibrio que pone en funcionamiento diferentes polos de energía y de atracción actuando a la distancia sobre un campo que es su circunstancia concreta, realista: "irrupción de mí hacia lo otro o de lo otro en mí" había dicho el escritor.

Deseo y pánico ante la consumación rigen este desbalance: atracción impetuosa que, como en un descenso incontenible pro-

yecta lo "uno" en lo "otro"; rechazo angustioso a la vez porque esta atracción implica que no sólo se conquistará la ansiada "otredad" sino que juntamente desaparecerá la muy cautelada "individualidad" al resultar ambas fundidas en un único y nuevo orden que cancela la fragmentación ("Y quedéme no sabiendo toda ciencia trascendiendo"). La potencia contrastada de estas fuerzas es la única que puede hacer justicia a la magnitud del debate que opera en el escritor, porque con suma frecuencia, no es lo "uno" lo que se esgrime como esa "zona sagrada" que define Noé Jitrik (equiparándola a una conciencia resguardada, que sería la del escritor a la defensiva) sino justamente lo "otro" que es percibido como el asiento de una potencia mucho más alta y radiante, como el verdadero reino de la atracción que se manifiesta incontenible, y al cual debe arribarse como a un "cielo".

No es insólito que hayamos mencionado algún verso de la mística europea a propósito de un narrador porteño que usa el voceo y toca el saxofón y ya Davi Arrigucci (en su excelente *O escorpión encalacrado*, Perspectiva, 1973) no había vacilado en evocar a San Juan, Mate y guitarra se combinaron en Macedonio Fernández, quien propuso teorías literarias que fueron la más rigurosa aplicación imaginable de Berkeley; y si Arlt vio cumplirse Los demonios dostoiévskianos en un suburbio de Buenos Aires o Leopoldo Marechal el *Ulysses* joyceano en una infinita noche de borrachera porteña, no puede sorprender que una experiencia clave de la mística obseda a un escritor bonaerense, pues ese subbaja donde se divierte lo universal y lo nacional ascendiendo y rebotando contra la costra de tierra, eso es la cultura de Buenos Aires.

Pero a él no le cabrá celebrar la unión mística en que se funden las partes desintegradas de ese gran todo original en que se han fragmentado, sino contar la acechancia de una apertura, de un entreabrirse de las puertas, la espera de los procesos vertiginosos que repentinamente permiten salir de los mutuos enclausramientos a las partes que buscan encontrarse, confundirse, poseerse. Cuando en 1972 Cortázar tuvo que reordenar todos los cuentos que había publicado hasta la fecha en un volumen único, *Relatos* (Buenos Aires, Sudamericana) distribuyó el contenido en tres secciones a las que denominó con términos que completan uno de esos típicos periplos sagrados de que habla Mircea Eliade obsesivamente: "ritos", "juegos", "pasajes". Es posible pensar a toda su literatura como una recorrida gradual a esos tres momentos progresivos de la experiencia mística, aunque seguramente de ellos hubiera dicho Carl Jung que son incompletos, como la triada cristiana, y que su tensión sólo pue-

de resolverse mediante la cuaternidad que resultaría de alcanzar un cuarto y último nivel. Podría designarsele como "uniones" o, quizás, más suntuosamente, como "bodas". O el autor ha renunciado, escepticamente, a ellas (en lo cual no haría sino testimoniar el fracaso y la frustrada nostalgia de nuestro tiempo por los estados de plenitud) o prefiere pensarlas más allá del linde de la experiencia posible del hombre, del mismo modo que en ese futuro resplandeciente coloca el comunismo su utopía o el cristianismo la resurrección de la carne. Y sin embargo, esas "bodas" han venido acechándolo últimamente, tal como se lo sabe recorriendo los cuentos de su último libro, *Octaedro* (Buenos Aires, Sudamericana, 1974).

El escritor se queda de este lado, en el tramo de los "pasajes", en el juego de las atracciones y de las repulsiones, acechando la apertura de una rendija en las puertas. Es, por lo tanto, aquel que explora sin cesar un único asunto: el encuentro con el otro, que es una metáfora que encubre y descubre el hallazgo de la realidad verdadera y definitiva por debajo de las máscaras, el toque fugaz con las esencias, o sea el reconocimiento de sí mismo mediante una desviada y certera vía. Pero ese encuentro con el "otro", sea quien fuere, es también la metáfora de la literatura y es también el proceso imaginativo mismo.

Aunque este esquema interpretativo aspira a situarse al nivel de la cosmovisión del escritor, no puede ignorar que se le puede reencontrar en otros niveles sobre los cuales repercute (estéticos, morales, sociales) pudiendo incluso vincularse a la particular coyuntura porque atravesaba la sociedad argentina en la década peronista en que esta cosmovisión se formuló inicialmente. Pero esa repercusión (inegable) no puede sustituir el nivel más amplio, en que se formula el esquema, por uno restricto de tipo epocal. Maxime cuando se le puede reencontrar en diferentes tiempos de la producción del escritor presidiendo por lo tanto diferentes momentos sociales. La concepción de la "puerta" comunicante, la del manejo de la bipolaridad (que habrá de ramificarse) pero sobre todo del desequilibrio del sistema (o, para hablar bretonianamente, del "campo magnético") en el cual el polo representado por la conciencia del escritor es percibido por ella misma como visiblemente descentralizado y en todo momento dueño de una menor intensidad dinámica que el polo opuesto donde se sitúa la "otredad", están echando las bases de un régimen operativo que concluirá siendo la cifra del arte de Cortázar.

"Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la excentricidad —dira en *La vuelta al día en ochenta mundos*— puesto que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferen-

cia: si viviendo alcanzo a disimular una participación parcial en mi circunstancia, en cambio no puedo negarla en lo que escribo, puesto que precisamente escribo por no estar o por estar a medias. Escribo por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas". Es este sentimiento de falencia el que parece estar en el origen de dos movimientos complementarios: el que hace del "otro" polo un verdadero centro, o sea un "cielo" tal como se contará en varios cuentos, desde el inicial "Las puertas del cielo" hasta la novela *Rayuela* y el que ramifica el "campo magnético" y lo complica inmensamente al instaurar más de dos polos, normalmente tres, potencialmente infinitos, introduciendo entre ellos complicidades y combinaciones. Como alguna vez anotara el filósofo Carlos Vaz Ferreira, desde el momento que tenemos tres centros de energía de variable intensidad puestos a variables distancias dentro de un campo magnético, las operaciones resultantes son muy numerosas y complejas; son, sobre todo, difícilmente predecibles, porque el menor desplazamiento de uno de los polos magnéticos modifica el cuadro total. De ahí que toda la 'ars combinatoria', la aprehensión de las relaciones subyacentes, el sentimiento de que los reversos desmienten, multiplican, anulan los anversos, son modalidad natural del que vive para esperar lo inesperado. (La vuelta al día...) Dicho de otro modo: a partir del funcionamiento de un régimen operativo como el diseñado, la consecuencia en el nivel de la literatura se llamará, forzosamente, "cuento fantástico" en todo el tiempo inicial en que el autor acepte timidamente los imperativos de los modelos vigentes, que habían sido estatuidos desde 1938 por el maestro Borges; "relatos bizarros", como *Los premios*, cuando comience a liberarse de los modelos vigentes; "estructuras narrativas abiertas" (*Rayuela*, 62 modelo para armar) cuando comprenda que puede generar aún más ricos resultados si actúa sobre el campo total de lo real.

En el primer periodo creativo, representado por *Bestiario* (1951), hay un cuento que sumó estas diversas características del arte cortazariano, al punto de que se reencontrará su estructura, posteriormente, en la novela *Rayuela*. "Las puertas del cielo" se tituló, con expreso reconocimiento de cuál era su proposición y salió del conjunto inicial de sus narraciones que se escribieron a partir de 1947 y acerca de cuyas condiciones de composición fue explícito el autor en su carta a Ana María Barrenechea. Dicho cuento integra ahora los "pasajes", el tercer grupo de cuentos de *Relatos*.

Todavía entonces su autor no se había desprendido de las convenciones estéticas que regían el medio argentino cuya literatura patrocinaba la revista "Sur", como ser la alusión culta y el juego liviano que estaban de moda entre los europeos de la vanguardia francesa (Gide, Giraudoux, etc.) y que conducían a una recreación de los mitos literarios prestigiosos de la antigüedad, dotándolos de nuevos significados, perceptibles y disfrutables por los cultos.

Del mismo modo que había escrito **Los reyes**, más en la tesitura de su medio que en la que sería la suya propia ya inminente, todavía en **Bestiario** pueden encontrarse cuentos que se titulan "Circe" o, más embozadamente, "Omnibus" y aún en este, "Las puertas del cielo", no faltan reminiscencias del infierno dantesco y el protagonista no deja de ser comparado con un Virgilio puesto equidistantemente ante tres puertas que conducen a tres distintos recintos del subsuelo social. Estas afectaciones cultistas enmascaradas de ironía (como corresponde a un letrado) sitúan todavía a la creación literaria dentro de la programada y confesa narrativa marginal que había sido teorizada por Borges y aplicada parcialmente por Bioy, según la cual la composición artística nueva funciona a partir de un arquetipo literario preexistente que, a su vez, es traductor fiel de uno de los paradigmas míticos.

Si en **Bestiario** presenciamos todavía el magisterio de esas convenciones estéticas, también contemplamos su abandono. Son suplantadas por nuevas búsquedas que se ejercen directamente sobre la realidad, incluso la más trivial y cotidiana, cavando en ella hasta el descubrimiento de estructuras cognoscitivas más flexibles, eficaces y, (sin que sorprenda) más reales. Es de hecho la lección que dicta una realidad que todavía no ha sido acuñada literariamente; es la experiencia de un paisaje, de unos personajes, unas situaciones, unas vivencias; es el ejercicio de una imaginación que se remonta desde la urdimbre de la experiencia, las que concurren a invertir los términos del planteo: en vez de reelaborar en una nueva instancia (local, contemporánea) un mito clásico, al revés, construir con esa instancia concreta de la circunstancia real que se vive un "campo magnético" donde las fuerzas que operan diseñen por sí mismas un mito moderno que podrá o no tener conexiones con otros antiguos ya consolidados por la literatura del pasado.

De ahí que lo primero en "Las puertas del cielo" sea el medio, los personajes, los ambientes, así se trate de los elementos de un submundo popular que parece coleccionado por un entomólogo, con el distanciamiento, científico o social no importa, en que el fatalmente se coloca.

Mayor imperio que esa actitud observadora que congela y caricaturiza los perfiles y que puede registrarse en las "fichas" que el narrador dice coleccionar, es la atracción invencible que el medio ejerce sobre él, la fascinación que le produce ese universo que no sólo para un personaje (Celiña) es el "cielo" sino también, con temor, con angustia, con retracción, para el propio narrador del cuento. Sólo inmerso dentro de ese universo podrá percibir la breve apertura de la "puerta" comunicante. Valorizada o no, embellecida o ridiculizada, idealizada o deformada, es sin embargo dentro de la realidad concreta e inmediata que se efectúa la investigación, aunque al tiempo es cierto que el escritor busca cancelarla en beneficio de más altos, más auténticos, y sobre todo más esenciales niveles de conocimiento. Con ese fin, el escritor maneja un discurso del verosímil de su tiempo donde se continúan sin timidez los lugares comunes de la sensiblería, de la tipicidad y hasta del costumbrismo, salvo que lo hace desde una perspectiva lateral y crítica ("una vez más estar pensando todo lo que a los otros les bastaba sentir") lo que subrepticamente implica la opción de un determinado público lector, ese que se rige por las pautas de la burguesía porteña, las cuales obedecen a leyes del "apartheid" de un modo más riguroso de todo lo que puede imaginarse.

Asumido ese medio, con esas condiciones, a través de un personaje protagonista, es dentro de él que el autor procede a la construcción de la "figura", fórmula que Cortázar ha preferido, por su significación establecida ya desde el Medioevo a la de "imagen" que es de uso corriente en la poética contemporánea. La "figura" es el diseño de una "coparticipación" entre muy distintas fuentes de energía, que resultan asociadas, frecuentemente sin saberlo a ciencia cierta, para componer una forma superior, tal como ocurre entre las estrellas que la parcializada percepción del hombre integra en una determinada imagen, salvo que las "figuras" cortazarianas no son efecto de la subjetividad de quien las imagina (o no quieren ser tal cosa) sino verdaderas asociaciones estructurales de diversos elementos que se llaman entre sí o un azar particularmente astuto enlaza y perfecciona.

En el ensayo "Para una poética" que publicara en 1954 ("La Torre" N° 7) destacó el principio de analogía y el de coparticipación como rectores de una experiencia irracional y poética, emparentable con las experiencias mágicas de los pueblos primitivos. De ese ensayo debe recordarse su confianza en el principio analógico, que hace a buena parte de la experiencia poética desde siempre, (incluso, aunque debilitado, en la modernidad), para comprender que las atracciones y los rechazos en-

tre los diferentes puntos energéticos de una "figura" proceden de esa fuente analógica, siempre y cuando se la entienda, equilibradamente, como una función verdaderamente analógica y no mimética, como el descubrimiento de una asociación comunitaria que sólo puede existir a partir de la previa constancia de la dispersión y de la diferencia, imponiéndose como una nostálgica reintegración en la unidad. Porque el establecimiento de la analogía parte de una comprobación previa: el reconocimiento de la diferenciación y aun de la antinomia, de la contradicción y del conflicto, sobre todo a partir de la concepción posterior al surrealismo acerca de la creación poética, que restablece la analogía pero a partir del mayor distanciamiento entre los elementos componentes de la imagen, reconociendo que sin embargo de esta conjunción de fuentes alejadas y distintas (incluso opuestas) surge un componente nuevo, ahora ya indisociable, que instaura la realidad.

Cortázar construye la "figura" en "Las puertas del cielo" apelando a tres elementos de desencontrada relación que son simbolizados por los tres personajes: el Dr. Hardoy, Mauro y Celina y los coloca entre dos pulsiones contrarias y de muy desigual fuerza: la del "Buenos Aires forense o musical o hípico" del Dr. Hardoy y la representada por el estrato social inferior, popular, que sin embargo admite una segunda doble polarización: el "Santa Fe Palace" con su desfile de monstruos que es el universo de Celina, correspondiente a una marginalidad social que se expresa en la fiesta, en el goce sobresaltado, en la aventura irracional y el mundo proletario de Mauro, gris, apacible, ordenado, honrado y limitado. Es este estrato popular, que es de los dos enfrentados el de menor jerarquía intelectual o social, el que sin embargo se transforma en el polo central y por lo tanto es dentro de él que se dibuja el "cielo". De allí parten las más hondas y penetrantes líneas de atracción que recorren el campo magnético. La operación literaria que se cumplirá a partir de estos elementos, consistirá en establecer un equilibrio inestable, aproximando o alejando los elementos componentes, regulando las energías de cada centro de fuerza, sustituyendo valores, construyendo elementos de reemplazo hasta alcanzar, por un fugaz instante, una tensa armonía: es esta armonía, una vez conquistada, la que concita la experiencia de la "puerta estrecha" que se entrea bre y en un fogonazo permite alcanzar la plenitud. Son obvias y evidentes las connotaciones sexuales que la misma terminología simbólica revela, pero conviene consignar que ellas se ofrecen como simple consecuencia de un tipo de experiencia más vasta y compleja que, como la de los místicos, sólo puede apelar, puesta en trance de expresión, a las formas

y modos del conocimiento amoroso. Está traduciendo un conocimiento de indole más general y elevado, pero él implica al conocimiento amoroso y no dispone de formas específicas como las que éste ha desarrollado. El cuento, el entrelazado movimiento de sus tres criaturas (como habrá de ocurrir más tarde con Rayuela) se mueve dentro de un erizado clima erótico, pero sin embargo está siempre proyectándose más allá de sus límites. Más estrictamente, alcanza su resolución mediante la cancelación de ese erotismo que lo irriga al acceder a una superior iluminación: la emoción que en ella se alcanza, aunque venga propiciada por la erótica, es ya una emoción de indole exclusivamente estética, impecable como un cristal y hecha de la naturaleza del "orden" absoluto, que ha logrado al fin vencer al "caos" a través del cual ha ido germinando, de cuyo seno ha surgido lentamente, modelándose con su materia.

Esa armonía que se busca a partir de los tres elementos puestos en juego, implica integrar al Dr. Hardoy dentro de la felicidad Mauro-Celina, visto que él se "veía forzado a alimentarse por reflejo de su sangre", visto que asistía "de costado a su dura y caliente felicidad", visto que "los miraba vivir", visto que "ellos se querían y el contento de Celina alcanzaba para los dos, a veces para los tres". Una integración, en estos términos, puede producir, mecánicamente buscada, alguna de las pocas variantes que ofrece la consabida relación triangular. No es éste el caso. La originalidad, aquí, reside en que el equilibrio de las tres partes no puede hacerse por total eliminación de ninguna de ellas y sólo puede obtenerse procurando la interna regulación de ellas. Es cierto que para esa regulación debe morir Celina, pero se trata de un obligado paso previo para recuperarla, ya no por uno de los dos restantes elementos, separadamente, eludiendo al tercero, sino conjuntamente, en la estrecha mancomunidad de los dos. Cuando Celina emerge en el "Santa Fe Palace", entre el humo, la barahúnda, con una cara consumida por el goce (¿del tango? ¿de la entrega erótica? ¿del reencuentro con la perfección eterna? ¿no es igualmente ambiguo el goce de la Santa Teresa del Bernini?) son los otros dos, a la vez, en un mismo impulso, que la recuperan, la poseen velozmente en un conocimiento amoroso profundo y sublimado y la "figura" alcanza la armonía que venía buscando. En una admirable imagen evocada, acota Cortázar: "Me parece que fue en ese momento que los dos nos alcanzamos en lo más hondo. Ahora (ahora que escribo) no veo otra imagen que una de mis veinte años en Sportivo Barracas, tirarme a la pileta y encontrar a otro nadador en el fondo, tocar el fondo a la vez y entrevernos en el agua verde y acre". Es evidente que el reencuentro más difícil, en el cuento,

es el que debía producirse entre ambos hombres: el instante en que Hardoy se apodera de Mauro, se hace como él mientras que Mauro es capaz de avizorar, como el Dr. Hardoy, una verdad sobrenatural. Sólo entonces se abren las puertas del cielo y Celina es de ambos, a la vez, en el mismo acto, "una Celina que ha logrado colocarse por su parte en el punto justo de un equilibrio: está viva y sin embargo invariable, fija, elevada como en los mitos de los héroes griegos, al "cielo", tornada estrella en ese cielo de milonga como una estampa de religiosidad profana. Obviamente es Beatriz, la que aparece "vestita di color di fiamma viva", pero ya no es uno solo quien siente temblar todas las gotas de su sangre, sino dos, al tiempo, reintegrándose todos.

Lo mismo que dijimos respecto al nivel de significación erótica, podríamos también decirlo del nivel de la significación social donde también es posible situar de modo flagrante la realización concreta del cuento. Son todos esos, descendimientos a diversas instancias del mundo real y cotidiano. La armonización del Dr. Hardoy dentro de la "figura" es de naturaleza erótica, como dijimos, pero asimismo es de naturaleza social. Merced a ella alcanza a penetrar en un estrato oscuramente codiciado (y temido) de la sociedad, representado por los "monstruos" peronistas de la época, consigue apoderarse mágicamente de esas sus energías que él no tiene (recuérdese un distinto manejo de asunto en "Casa tomada", donde hay sólo retiro, refluencia, huida ante el avance) y en el proceso de armonización consigue recuperar un valor propio que oponer, con el cual incluso vencer: el del conocimiento más lúcido de la realidad, el de la interpretación, ya que no el de la vivencia coparticipada. "Yo me estuve quieto, fumándome un rubio sin apuro, mirándolo ir y venir sabiendo que perdía su tiempo, que volvería agobiado y sediento sin haber encontrado las puertas del cielo entre ese humo y esa gente". Los recursos intelectuales del Dr. Hardoy son, a la postre, los más poderosos y vencen a los impulsos emocionales, a las energías viriles, a las demandas confusas de un estrato social simple y auténtico. No caigamos en el simplismo de hacer de este Dr. Hardoy el representante del Jockey Club y reconozcamos en cambio su oscura preciencia de derrotado, la apetencia de "majismo" que lo devora, como a los duques de la aristocracia española de fines del XVIII, su íntima convicción de que solo, separado, es simplemente un potencial suicida. Las clases superiores no solo son vencidas por el ataque de los estratos inferiores sino que buscan el suicidio cuando se hallan realmente en la instancia de su acabamiento. Como las sociedades (así lo veía Toynbee) ellas buscan su muerte, perciben, con una lucidez que es su gloria y su condena, que se ha con-

cluido el tiempo histórico que les fue asignado, que ya por sí solas nada pueden hacer. Se salvarían en alucinantes "nupcias" pero de ellas nunca llegaremos a saber si existieron como una opción viable o si se trató meramente de una ensoñación, un "wishfull thinking"; si Celina de veras descendió allí para las bodas o si, como se propone en la percepción proletaria, se trataba simplemente de un "parecido asombroso". Porque el cuento todo está absorbido por una subjetividad que es la única patencia que se nos ofrece a nosotros lectores y, como en los modelos jamesianos que lo animan, ello crea un juego de ambigüedades que nos precipita a la galería de espejos y dentro de ella nos pierde.

Ambos niveles de significación (erótico y social) no agotan el texto. Como ha llegado a constituirse en una norma del arte cortazariano, todo texto suyo implica la construcción de una poética. Buena parte de su intensidad contagiante deriva de que, trate de lo que sea, está mostrando la construcción de una "figura" y su última y definida iluminación en una imagen radiante, está revisando por lo tanto el secreto de la construcción artística, la mecánica íntima de la "metáfora", la estructura esencial de la imagen. El sustrato mítico de su arte ha sido observado más de una vez (Canclini, Sosnowski, Adam) pero si esos mitos son algo más que el conocido repertorio que recopilan Mircea Eliade, Dumeznil o Jung, si son operaciones con alguna significación coincidente por debajo de las incesantes variantes de sus múltiples aplicaciones concretas, tal significación está representada o es coronada por el "mito de la creación artística". Mito que explica la procreación de la realidad dentro de la realidad, de la que es alusión analógica y orden cerrado que la explica, y cuyos mecanismos rectores, cuyo tiempo, cuyo avance soberano, cuya latencia han logrado convivir dentro de él.