

Reflejos torcidos de un espejo roto

El concepto de la fragmentariedad en *62/ modelo para armar* de Julio Cortázar

Índice

1	Introducción	2
2	Rasgos generales.....	3
3	Estructura, las funciones del carácter fragmentario.....	3
4	Clasificación de los fragmentos.....	5
4.1	Los motivos de interés de los párrafos con más sangría	6
4.1.1	La necesidad de mantener relaciones.....	6
4.1.2	La Ciudad.....	6
4.1.3	La zona.....	8
4.1.4	El motivo de mi paredro – conciencia común	8
4.1.5	La desaparición de los límites del individuo.....	10
4.1.6	Sueños colectivos.....	11
5	La expansión omnipresente – la visión de mundo de tres escalas.....	13
6	Narración, focalización.....	17
6.1	Rasgos generales	17
6.2	Párrafos con narrador/focalizador desconocido	18
6.2.1	Características de los párrafos con narrador/focalizador desconocido	20
7	Pruebas textuales de la existencia de un personaje superior de trasfondo en la obra.....	21
8	Interpretación de la visión expandida del personaje superior.....	22
8.1	Mecanismo de defensa	22
8.2	La importancia de la figura de Feuille Morte.....	23
9	Conclusiones.....	26
	Bibliografía	28

1 Introducción

Como tema del presente ensayo he elegido la obra de Julio Cortázar titulada *62/modelo para armar*. El objetivo de mi trabajo es encontrar cuál es el elemento que engloba toda la novela, que hace que un texto evidentemente fragmentario se convierta en una creación íntegra. En mi análisis me propongo a comprobar que este elemento es un personaje superior de trasfondo, que nunca está presente en la novela pero su existencia es palpable implícitamente a lo largo de la lectura, sobre todo en la figura de Feuille Morte, el personaje discapacitado. Centraré mi estudio en demostrar que se trata de un personaje oculto, un único que domina a todos los demás personajes con lo cual se nos revela que lo que leemos son todos sus recuerdos y visiones y que en *62/modelo para armar* encontramos una narración completamente subjetiva en su sentido más abarcador.

Como mi planteamiento se refiere a un aspecto de la obra que en teoría no aparece siquiera en ella, apunta a más allá del texto propiamente dicho, a la hora del examen considero que conviene situarnos fuera del universo interior de la historia, es decir, dar un paso atrás y contemplar la novela desde un punto de vista exterior. Ésta es una de las razones por las cuales en mi trabajo parto de la estructura, más exactamente del carácter fragmentario de 62. Otro hecho que hace necesario este tipo de acercamiento es que aunque existen numerosos estudios sobre esta novela experimental de Cortázar, no hay muchos investigadores que se hayan dedicado al marco exterior en el que ésta se basa. Jaime Alazraki es uno de los pocos críticos que se empeñan a definir la construcción del mundo que aparece en la novela, por eso podrá servir su ensayo como punto de partida de mi trabajo. Tal como el título, “62. *modelo para armar*, novela calidoscopio” dice, él interpreta la novela de Cortázar como un calidoscopio, desde el punto de vista de su carácter fragmentario en el sentido de que examina el efecto de conjunto de los diferentes planos.

Al presentar mis ideas sobre *62/modelo para armar* en este ensayo grado a grado me acercaré al texto analizándolo según varios aspectos: parto, como he mencionado, de la estructura fragmentaria y los elementos recurrentes de los ciertos tipos de fragmentos. Sigo con el establecimiento de una visión del mundo de tres escalas, después, con un cambio de enfoque necesario justifico lo dicho anteriormente con el análisis de la narración y concluyo mi trabajo con los elementos concretos textuales que apoyan mi planteamiento y con la presentación de una figura de la obra, Feuille Morte, la que considero que podrá dar la clave de mi interpretación.

2 Rasgos generales

A *62/modelo para armar*, publicada en 1968, generalmente se refiere como novela experimental. Esta clasificación la debe al hecho de que se deshace de las ataduras de la concepción convencional de la temporalidad, causalidad y espacialidad. La trama se desarrolla en tres diferentes ciudades: en París, London y Viena en planos temporales múltiples y paralelos, y narra la historia de un grupo de amigos originalmente instalados en París, que por diferentes razones temporalmente dejan la capital francesa. Las relaciones entrelazadas de los personajes van desvelándose delante de los ojos del lector mientras el grupo solidario poco a poco se desintegra: Juan está en Viena por un trabajo, lo acompaña su amante, Tell. Él está enamorado de Hélène, la anesthesióloga francesa que no es capaz de correspondérselo y está torturada por la imagen de un muchacho muerto que le recuerda a Juan. Aumenta su frustración que está enamorada de una chica joven, Celia, por ella y por su posterior violación toma venganza el novio de Celia, Austin, matando a Hélène luego. Todavía no hemos mencionado a Nicole, la ilustradora, quien, tras haber fracasado su matrimonio con Marrast, el escultor, ya anhela el amor de Juan. La pareja viaja a Londres para conseguir una piedra para la siguiente obra de Marrast, que es incapaz de reconocer el fin de esta relación y sólo rompe con Nicole cuando ella lo engaña con Austin. Calac y Polanco, los amigos argentinos de Juan son el dúo cómico de la novela; después de seguir a Nicole y Marrast a Londres, Calac en el rol del sabio apoya a Nicole en su crisis, pero no puede denegar su amor hacia ella. El grupo vuelve a reunirse en los últimos capítulos, en un tren en camino a casa de la inauguración de la escultura de Marrast. Éste es el argumento, que en sí es bastante complejo, pero los diferentes planos temporales y espaciales lo enredan aún más.

3 Estructura, funciones del carácter fragmentario

Como ya he proyectado, el punto de partida es la estructura, el fragmentarismo del texto, ya que éste es el rasgo que capta la atención del lector antes de que tenga cualquier impresión en cuanto al hilo argumental. Las 191 páginas en las que se desarrollan los acontecimientos se estructuran de diferentes maneras; esta estructuración desigual se lleva a cabo introduciendo unidades de textos que de esta forma más bien se podrían llamar fragmentos ya que la obra carece de capítulos bien delimitados. Los que los unen y separan a la vez son simplemente espacios, cuya doble función resalta el carácter fragmentario del texto y que ya en sí puede llamarnos la atención a que cómo sirve este mismo la narración.

Por una parte, la fragmentariedad subraya el aislamiento que vuelve y vuelve a aparecer a lo largo de todo el libro. Aunque se trata de un grupo de amigos, unos 10 personajes, la melancolía

y la soledad los envuelve en sus propios problemas como una niebla. Son inseparables, están en contacto constante, pero la incapacidad de entenderse se manifiesta ya en el nivel del discurso no sólo en sus acciones. No tienen secretos entre ellos, unos leen las correspondencias de otros, parece que no es la confianza o la intimidad lo que falta, sino más bien la empatía, la capacidad de ponerse en la situación de otro. Incluso tienen un personaje extra inventado que utilizan para compartir sus mentes, sus conciencias, por lo cual se puede hablar de un tipo de conciencia común del que toman parte todos igualmente. Tal vez esta conciencia común sea la razón para que los personajes utilicen frases truncadas a lo largo de toda la obra: “–Son tan –dijo Celia –.” (p. 100). Este detalle puede dar lugar a una interpretación ambigua: aunque por un lado puede destacar que sus mentes están tan “unidas” que no es necesario terminar las frases, según mi opinión un acercamiento más válido es que las oraciones que no terminan demuestran el fracaso de la comunicación entre los personajes. En la novela encontramos numerosos ejemplos que justifican que hay un cierto estancamiento en lo que se refiere al establecimiento de contacto y relaciones entre los protagonistas. Para empezar, es irónico que justamente el personaje principal, Juan, el intérprete argentino, cuyo trabajo es establecer un enlace entre dos lenguas, personas, culturas, es quien fracasa en expresar sus sentimientos hacia la mujer de la que está enamorado, Hélène, y es incapaz de entender a otra, Nicole, quien, a su vez, está enamorada de él. Acabo de demostrar un ejemplo, pero la lista es larga y vale casi a todos ellos. Todas sus iniciativas fracasan, nadie “llega” al otro, a los personajes se les niegan los sentimientos correspondidos.

Volvemos ahora a la segunda función de los espacios que separan un fragmento del siguiente en la novela. Como hemos mencionado, con los espacios no sólo se puede establecer límites, sino que ellos ofrecen una solución mucho más interesante: el libre orden, y así la libre interpretación de los fragmentos. Como no está marcado dónde termina un jirón de texto y dónde empieza otro, estas partes se pueden unir y agrupar libremente con lo cual la linealidad del argumento quiebra totalmente. Lo que complica la estructura de la novela aún más es que los diferentes fragmentos no necesariamente corresponden a un solo plano temporal o espacial y no siempre tienen un solo narrador. Todos estos elementos, la superposición de los planos temporales y espaciales, junto a la multinarratividad son muy característicos de todo el corpus de Julio Cortázar, son los que hacen sus obras reconocibles ya de primera lectura.

4 Clasificación de los fragmentos

Se distinguen tres tipos de fragmentos en la obra: el primero se puede considerar regular, el segundo es sangrado con composición más pequeña, ceñida, es decir, empieza más por dentro en la página. Aquí simplemente hay que pensar en que el tamaño de fuente es más pequeño y la sangría es 0,5 cm menor que en el resto de los fragmentos. El tercer tipo de composición es el poema en verso libre que aparece dos veces y también merece ser mencionado. De entre estas tres clases es la segunda la que por ahora tiene el mayor interés para nosotros, así pues en continuación la examinaremos más detalladamente. En 62/ *modelo para armar* encontramos ocho fragmentos sangrados; no es casual que tengan este aspecto más ajustado, más ceñido, contienen las acumulaciones de la concepción de la realidad de la obra. Jaime Alazraki resume así el valor de esta parte de la novela: “Las primeras treinta páginas definen un ideograma que el resto del texto descifra o intenta descifrar. Aquí están dados todos los ingredientes que, como en una receta de cocina, el texto luego combina y mezcla.” (Alazraki, 1994:157). Estoy completamente de acuerdo con sus palabras ya que estas páginas son de importancia primordial; esconden la clave para poder interpretar cómo se construye el orden de mundo tan complejo que se manifiesta en la novela y ayudan al lector a entender la obra desde un punto de vista exterior, es decir, desde el del supuesto personaje superior en el que todo el argumento se origina.

No todos los críticos consideran que la reflexión de Juan que constituye dicho fragmento al comienzo de la novela es indispensable; Juan Carlos Curutchet menciona en su obra titulada *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática* que “toda la crítica ha coincidido con rara unanimidad en denunciar la monotonía, la pesadez de sus treinta páginas iniciales” (Curutchet, 1977), pero él mismo reconoce también la importancia de esos capítulos. La parte en la que se centra la cita en efecto se destaca de la novela por su carácter estático pero es fundamental porque aquí encontramos todos los fragmentos sangrados, luego ya no aparece nada similar. Eso por una parte indica una ruptura (o bien podríamos decir uno de los numerosos puntos de rupturas que se esconden en la novela) que se manifiesta en un cambio de ritmo y de foco, por otra parte refleja la actitud del autor implícito hacia el lector y su propia creación. Si aceptamos que estos fragmentos con mayor sangría ayudan en la mejor comprensión de la multitud de relaciones enredadas y entrelazadas de las que se construye 62, podemos suponer que estas partes son un llamamiento de parte del autor, un llamamiento para jugar con él. Sin embargo, como todos los detalles de la obra, los fragmentos sangrados solo cobran importancia y lo que es más importante, significado, si tenemos en cuenta la “imagen” entera, si ya hemos leído toda la novela. El autor nos está dando pistas, pero pistas bien escondidas, nos facilita y dificulta la comprensión de la obra al mismo tiempo.

4.1 Los motivos de interés de los párrafos con más sangría

En el párrafo siguiente no realizaré un análisis de cada fragmento uno por uno, más bien intento recoger las conclusiones más importantes de todos estos fragmentos sangrados, que, como ya hemos mencionado, significan un punto de apoyo relevante en la interpretación de la novela. Los motivos más significantes que detallaré serán la necesidad de mantener relaciones, la Ciudad, la zona, la conciencia común, el fenómeno de mi paredro, la anulación de los límites del individuo y los sueños colectivos.

4.1.1 La necesidad de mantener relaciones

El primer punto que hay que destacar es la necesidad de comunicarse, de mantener relaciones aunque no funcionen, basta pensar en la de Marrast y Nicole, Juan y Hélène, o Hélène y Celia. Se menciona varias veces los ratos en el *Cluny* que pasan contando historias: "habrá que empezar a contar" (p. 9) y "están todos allí esperando que empieces a contar", o "en la zona hay como una necesidad entre amistosa y agresiva de mantener el contacto, de saber lo que ocurre ya que casi siempre ocurre algo lo que alcanza a valer para todos" (p. 9). En general existe casi una obligación de contar algo a los demás, y este hecho está enfatizado a lo largo de todos los fragmentos sangrados. Lo que podemos concluir de este punto, es, por una parte, que no importa si están de acuerdo o no, los personajes de todas formas están conectados, hay "una necesidad entre amistosa y agresiva", y el que decide es una fuerza exterior y superior, a la que ellos están sometidos y ni se les ocurre rebelarse. El narrador (cuyo papel crucial analizaré luego) también hace mención de que algunas veces es él quién tiene que contar y otras veces le toca a alguien más de ellos traer noticias al *Cluny*. Así podemos ver que los papeles son cambiables aunque no sustituibles, lo que significa que desde este cierto punto de vista todos los personajes son de igual valor, participan en las acciones igualmente, y nadie se encuentra en un nivel más alto que los otros. Creo que esta vinculación estrecha entre ellos que se manifiesta continuamente de forma explícita o implícita sugiere que sus relaciones, o mejor dicho interrelaciones se han convertido en una dependencia, incluso interdependencia. No pueden existir sin los otros y sus relaciones son las que los mantienen vivos: así se agudiza más su fracaso al establecer cualquier tipo de contacto.

4.1.2 La Ciudad

El siguiente motivo de importancia que aparece por primera vez en los fragmentos sangrados es el de la Ciudad. Este elemento es esencial para poder entender al final qué visión tiene el

supuesto personaje original de la espacialidad en la novela. La Ciudad es como la extensión o la ampliación del espacio, un universo alternativo pero a la vez muy real. Los personajes entran y salen de la Ciudad siempre sin quererlo, según lo explican en una de las descripciones sobre ella (p. 14), además la ciudad puede dársele a cualquier personaje (menos a Feuille Morte) en cualquier lugar donde ellos se encuentren, sea este lugar Oslo o Barcelona. Es como un punto de referencia universal y común. Justifica su vinculación a la realidad objetiva que no se debe confundirlo con los sueños, porque “a nadie se le ocurriría mezclar la ciudad con los sueños, que sería como decir la vida con el juego” (p. 28). Para los personajes la Ciudad es una parte inalienable de la vida que hace posible, entre otras ocasiones, que Juan, persiguiendo a Frau Marta en Viena se encuentre en un tranvía de la Ciudad alternativa con Hélène, que está en París. La Ciudad, como todas las ciudades, tiene sus elementos que la hacen reconocible, por ejemplo el canal del norte, la torre, la plaza de los tranvías o la calle de las aceras altas. No es un lugar concreto y delimitable, sino la mezcla de todos los lugares, todas las ciudades donde ellos habían vivido. Se amplía con sus propias experiencias de los protagonistas, con lo cual siempre está en evolución; tal vez por eso dice Juan una vez conversando con Tell que el límite de la ciudad nadie lo conoce (p. 45). Es también importante que muy raras veces están allí dos personajes al mismo tiempo, entrar en la ciudad es más bien un acto solitario e involuntario, y desde este punto de vista, añadiendo los límites desconocidos, la ciudad sí que asemeja a lo que el lector en general concibe como sueño. Las referencias a la ciudad siempre dejan muy claro que este plano alternativo pertenece a mi paredro, “que éramos nosotros y él, como las ciudades donde vivíamos eran siempre las ciudades y la ciudad” (p. 18), o:

“muchas cosas de la ciudad debieron venir de él, porque nadie las recordaba como dichas por otro, de alguna manera se incorporaban a lo que ya sabíamos y a lo que ya habíamos vivido de la ciudad, las aceptábamos sin discusión aunque fuera imposible saber quién las había traído primero; no importaba, todo eso venía de mi paredro, de todo eso respondía mi paredro.”
(p. 19)

Tampoco debemos olvidarnos de que la Ciudad cobra mucha importancia a la hora de la interpretación de los acontecimientos clave de la novela de los que muchos ocurren en este plano alternativo, como es por ejemplo la muerte de Hélène, que se vincula a una habitación de hotel de la Ciudad o como antecedente el paquete enigmático que ella tiene que llevar a la calle Veintisiete de Noviembre, al lugar donde al final morirá; de eso se desprende que todo lo que es importante para los personajes ocurre en la Ciudad.

4.1.3 La zona

Otro concepto notable que se detalla en los fragmentos sangrados es el de la zona, sobre la cual por ahora solamente sabemos que tiene una función similar (pero no igual) a la de la ciudad, y veremos cómo luego cobrará más importancia. La zona es el medio natural de los personajes, allí se encuentra el sitio donde se encuentran, el café *Cluny*. No existe un punto de vista unívoco de parte de la crítica en lo que se refiere a la distinción entre la ciudad y la zona. Muchos los tratan como términos aislados, otros no. Para Jaime Alazraki, por ejemplo, los dos conceptos son sinónimos: “Londres, París y Viena son ciudades que forman la ciudad, la zona, un espacio en que las tres ciudades se aúnan para convertirse en el lugar público que vale como punto de encuentro e interacción de los personajes.” (Alazraki, 1994:159). Creo firmemente que es necesario hacer una distinción entre los dos conceptos porque la diferencia esencial entre ellos se demuestra ya en sus definiciones. Según la descripción en la novela, la zona es "entre ubicua y delimitada"(p. 9) con todos sus sitios característicos que se repiten, por ejemplo el *Cluny* o el canal Saint-Martin, pero que no necesariamente tienen que ser reales. Al mismo tiempo, los límites de la ciudad son desconocidos. Otra cita reveladora que se refiere a la zona es la siguiente: “Es un artificio de palabras donde las cosas ocurren con igual fuerza que en la vida de cada uno fuera de la zona” (p. 9). Es importante destacar aquí que afirmando que todo lo que pasa allí vale tanto como si hubiera pasado fuera de la zona es el reconocimiento implícito de la existencia de diferentes niveles de la realidad. Entre estos niveles la zona encarnaría el más alejado, más abstracto, que, frente al plano de la ciudad basada en hechos reales, es completamente inventado, es una creación mental. Es importante tratarlos como conceptos aislados si no por otra razón, por el mero hecho de que en esta novela casi nada se entiende en sentido literal. En un ámbito donde cada palabra está sometida a un fuerte simbolismo el autor tiene que elegir las voces más adecuadas y acertadas para transmitir el mensaje que adecua a sus objetivos; simplemente no tiene sentido de parte del escritor dejar lugar a sinónimos. Así que las dos palabras no tienen sentidos idénticos pero representan espacios expandidos, alternativos con diferentes grados de vinculación con la realidad objetiva.

4.1.4 El motivo de mi paredro – conciencia común

La existencia de una conciencia común en la obra se ve justificada por varias pruebas textuales a lo largo de la novela, pero la más destacada podría ser sin duda el fenómeno del paredro, un concepto creado por Cortázar a través de sus personajes. Como dicen al delimitar la función de la figura, “la condición de paredro parecía consistir sobre todo en que ciertas cosas que hacíamos o decíamos eran siempre hechas o dichas por mi paredro, no tanto para evitar responsabilidades

sino más bien como si en el fondo mi paredro fuese una forma del pudor.” (p. 18). Eso significa que los personajes, para deshacerse de sus frustraciones, o de algo que les da vergüenza, vierten todo en una memoria o conciencia común que comparten, que es de cada uno de ellos y de nadie a la vez, creando así un personaje más, el undécimo. El paredro no tiene propio cuerpo ni propia cara, sobre todo porque puede ser tanto mujer como hombre ya que se construye de los cuerpos y caras de los propios personajes. Es un ser virtual cuya existencia todos acordaron de reconocer. Pertenece a todos ellos menos a Feuille Morte; ella es excepcional por su condición de discapacitada. En continuación hablaremos de la función especial de Feuille Morte. Ella estará en esta situación especial o hasta podemos decir privilegiada porque los demás personajes también acordaron de que Feuille Morte no necesitaba el paredro ya que no hacía ni decía nada (tal vez porque no podía) que no podría asumir. El motivo del paredro aparece innumerables veces en el libro. En algunas ocasiones se puede identificar quién “ha invocado” el paredro para trasponerle algo que ha hecho o dicho; como pasa indirectamente una vez, cuando Juan está pensando en Hélène y cómo nunca pueden decir con certeza dónde estará: “Hélène (...) cuántas veces partía en su auto para perderse durante semanas en alguna provincia (...) para reaparecer cualquier noche en el *Cluny* y poner sobre la mesa una caja de dulces provenzales o una colección de postales cursis para delicia de Tell o mi paredro.” (p. 155). En este caso el paredro se le atribuye a Tell, quien niega así que sea ella a quien le gustan las postales cursis y lo echa todo al paredro. En otra ocasión el paredro representa a todos, y se puede observar que él siempre está donde están los otros, nunca se encuentra solo. Cuando al encontrarse con Hélène en el *Cluny*, Celia le comenta que “Y ahora mi paredro está también en Londres con los muy” (p. 82), de nuevo se nos presenta un ejemplo de los enunciados truncados ya mencionados, que demuestra que la presencia o el “espíritu” del grupo es importante e imprescindible. Dando un paso más allá se podría decir que el “espíritu” es el paredro mismo, todo el mundo contribuye a él con algo ya que sirve como un tipo de disfraz común, sin embargo este disfraz sólo se pone para proteger a los demás de un fracaso de su personalidad y nunca por el propio bien del personaje que lo invoca. Así el fenómeno del paredro se convierte en un mecanismo de defensa hacia los demás, como por ejemplo se puede ver en la siguiente cita de la página 38:

“Habría que preguntarle a mi paredro, a lo mejor en la Argentina hay muchísimas golondrinas y eso es un gran tema de dicusión.

—A mi paredro o a Juan—le digo—. Ese país está tan bien representado entre nosotros.”

En este caso Nicole no dice el nombre de Juan para no ofender a su marido, Marrast, quien se da cuenta de esta intención y él sí que lo pronunciará solamente porque sabe que le afecta a Nicole también. Algunas veces el paredro puede cobrar propia existencia, por ejemplo hacia el final de

la novela en una escena de naufragio relativamente larga Calac y Polanco se comparten el paredro y aunque se trata de las “contribuciones” de cada uno de ellos, parece que está allí un tercer personaje. La presencia del paredro puede reforzarse hasta tal punto que ya se habla de una “toma de conciencia” de su parte:

“Incluso había veces en que sentíamos que mi paredro estaba como existiendo al margen de todos nosotros, que éramos nosotros y él (...), 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.” (p. 18)

No se debe olvidarse de que el fragmento anterior se puede interpretarlo como uno de los primeros testimonios de la existencia de un posible personaje superior en la obra.

4.1.5 La desaparición de los límites del individuo

Al principio de la novela aparece otro fragmento sangrado muy importante que justifica de nuevo la conciencia común; se nos presenta la historia de un sueño colectivo en el que participan Polanco, Calac, Juan, Tell, Nicole, Marrast, Feuille Morte y el paredro. En mi opinión, además del fenómeno del paredro, este sueño colectivo es una perfecta representación de cómo se borran los límites del individuo en la novela.

Antes de proseguir a presentar los puntos más importantes de los sueños colectivos, me gustaría intercalar brevemente unas palabras sobre la cuestión de la anulación de la individualidad. Tenemos un grupo de amigos que comparten todo lo que uno se pueda imaginar: las costumbres, las experiencias, los recuerdos, los lugares, las correspondencias, incluso los amores, con lo cual es difícil contemplarlos como individuos, todo alude a que ellos juntos dan algo entero. Eso en sí podría sugerirnos la desaparición de los límites, pero hay otras razones para suponerla, por ejemplo las frases truncadas, que ya hemos mencionado. Parece que si pueden terminar las frases del otro, los pensamientos los tienen en común también, las ideas son de todos. Si uno prácticamente puede leer los pensamientos de sus compañeros no hay secretos, no hay qué esconder, y aún así, o tal vez justamente por eso se introduce la figura de mi paredro para deshacerse de lo indecente, indecoroso. También podríamos tomar en consideración la cuestión del idioma, la que el autor mismo menciona en el prefacio: los protagonistas tienen diferentes nacionalidades, encontramos entre ellos argentinos, franceses, un inglés y una danesa y curiosamente no es el lenguaje lo que les impide comunicarse. Todos hablan los idiomas extranjeros que sean necesarios en el momento y el lugar dados y los problemas no surgen cuando tienen que expresarse oralmente sino cuando se trata de captar algo no verbal. Lo que podemos concluir de todo eso es que hasta el lenguaje o la expresión oral les da algún tipo de unidad, y a nosotros todo se nos presenta en español (con algunas excepciones); nunca se señala

en qué lengua se habla de momento – lo que en una novela que tiene lugar en tres diferentes países podría ser interesante—. De eso se desprende que la cuestión del lenguaje no es de importancia, todos hablan uno, un único. Como último punto antes de pasar al tema del sueño colectivo hay que mencionar el paralelismo. Este aspecto esconde posibilidades mucho más vastas a la hora de la investigación de lo que presentaré ahora, pero de manera concisa se podría decir que en la novela todo tiene un doble, todo se refleja, en ocasiones más que una vez. Si nos limitamos a los personajes podemos establecer paralelismos por ejemplo entre Hélène, Frau Marta y la condesa Báthory, Juan y el muchacho muerto, Celia y la chica inglesa, Calac y Polanco o Nicole y Marrast. Concluyendo este último punto y el apartado que acabamos de ver, el hecho de que los protagonistas siempre están presentes en alguna u otra forma en los demás es evidencia de que en esta novela no podemos hablar sobre individuos autónomos. En relación con este aspecto de *62/modelo para armar* Joaquín Roy en *Julio Cortázar ante su sociedad* plantea una idea que se destaca porque él es el primero que observa la obra desde un punto de vista que sugiera que los personajes no sólo se vinculan por sus relaciones, sino hay una conexión “exterior” entre ellos. Su propuesta, a la que luego volveremos a referirnos, es la siguiente: “«la figura» es la unión de todos los personajes en un solo” (Roy, 249). De una forma eso es lo que ocurre en esta novela, que en sí implica la desaparición de los límites del individuo. Aunque los personajes están aislados y son todos solitarios, nunca se encuentran solos, lo que no hay nada que mejor represente que el sueño colectivo que sigue.

4.1.6 Sueños colectivos

La visión onírica denominada “sueño colectivo” está evocada por Polanco, que esta vez personifica la conciencia común y habla de una ocasión en que encontró un corazón latiente en la calle, lo metió en su bolsillo envuelto de papel y lo llevó a la comisaría. Como se trata de un sueño colectivo, todos los personajes que están presentes participan en la narración y hay mucha discusión acerca de qué pasó. Toda la descripción del sueño está lleno de simbolismo; es evidente que los corazones aluden al amor que parece ser la columna vertebral de la novela, aunque sea un símil poco artístico.

Es interesante ver cómo se intervienen en la relación del sueño los personajes y cómo se refleja su actitud general en este corto fragmento de una página y media. Hay que mencionar a Tell como ejemplo, en la siguiente cita: “Y todos latían, dice Polanco. De qué les podía servir, dice Tell, o “el latido me tiene por completo sin cuidado” (p. 29). Creo que sus enunciados son ejemplos espectaculares de su actitud frente a su relación con Juan; ella aparentemente no cree

en la fuerza del amor y tampoco parece estar preocupada por Juan quien no está enamorado de ella sino de Hélène y sólo está con la mujer porque así es cómodo para él. Es sólo un ejemplo, pero también se podría mencionar a Marrast, con sus comentarios amargos que se originan en su desilusión y el fracaso de su matrimonio con Nicole.

Este episodio constituye una excepción ya que no es un motivo recurrente, sólo se refiere a él una vez, sin embargo su importancia es innegable: este es el punto de la novela que puede revelar una dilucidación completamente distinta en lo que concierne a la concepción de los personajes. Como hemos visto, aparte de varios fenómenos más, este sueño colectivo ofrece una muestra de cómo se borran los límites del individuo en la novela. Es especialmente curioso, porque al mismo tiempo de componer los 8 personajes una conciencia, son capaces de mantener su identidad. Este hecho se manifiesta en que a pesar de estar en un sueño común a la vez, no han visto los acontecimientos de la misma manera, sino todo el mundo contribuye con su propio punto de vista, lo que resulta en una experiencia percibida desde ocho diferentes ángulos, en ocho diferentes formas. Todo eso sugiere, tomando en consideración las evidentes de relaciones de dobles ya mencionadas entre los personajes y sumando la hipótesis de “la figura”, que a lo mejor no se trata de una duplicación sino de una multiplicación de una personalidad, y todos son dobles, o mejor dicho múltiples de un solo personaje. Así se invierte la hipótesis y no serán ellos quienes viertan “jirones” de conciencia en una “caja” común sino se convierten ellos mismos en estos “jirones”. Esta interpretación se difiere marcadamente de la propuesta de Joaquín Roy a la que hemos referido anteriormente. Él cree que la noción del doble en este caso se extiende, se evoluciona, y aparece la figura, el único personaje que se constituye, se nutre de varios otros. Yo radicalizaría este planteamiento llevándolo un paso más allá, en el sentido de que considero la figura y los múltiples como creador y criaturas. De esta forma, coincido con Roy en que en el trasfondo hay alguien en que todos originan, pero no creo que las criaturas (los personajes de la novela) sean necesariamente inexistentes. En mi interpretación más bien se trata de un personaje superior cuya mente proyecta a los personajes presentados al lector, que así sí que se vinculan directamente al personaje original superior y dependen de él.

Saúl Yurkievich también interpreta la novela teniendo en cuenta “la figura”, aunque él no saca conclusiones del fenómeno, solamente lo enumera como elemento constituyente de la obra: “La noción de la figura es la base noético-poética de 62; (...) en Rayuela aparece a menudo esta idea de figura de secretas simetrías y de concertaciones herméticas, la sospecha de ser baraja de algún tarot, taracea de un inadvertido mosaico, cara de un poliedro infinito.” (Yurkievich, 1980:464) o “en 62 hay, como remedo de la magna, una figura textual, inscripta por la historia y consignada por el discurso que es la gestora del relato” (Yurkievich, 1980:465). En relación con la entrada y

la salida de la Ciudad hemos dicho que los personajes no actúan por propia voluntad; este hecho en el ensayo de Yurkievich se refuerza también: “el relato está impelido por la implícita pero pujante presión del inconsciente, por las extrañas fuerzas de la entraña, por el oscuro tramoyista sin rostro que compulsa a repetir los trances de la especie” (Yurkievich, 1980:466-467). El planteamiento de los dos críticos anteriormente mencionados es el primer punto de apoyo para la hipótesis de una posible presencia exterior en *62/ modelo para armar*.

5 La expansión omnipresente – la visión de mundo de tres escalas

Dedico este párrafo a detallar el resultado del análisis de los fragmentos sangrados, el cambio del punto de vista radical, que con el paredro se ha descubierto que en vez de ser ellos los seres íntegros que entregan una parte al común, son más bien las partes mismas de un individuo entero. De este modo podemos considerar que el paredro es el reflejo de este personaje original, “una especie de compadre o sustituto o *babysitter* de lo excepcional” (p. 14). Creo que éste es el punto de la interpretación de la novela que pone todo en otro ángulo, porque si aceptamos que todo lo que leemos ha pasado por otro “filtro de subjetividad” seremos capaces de cambiar entre los puntos de vista interior y exterior. Aunque todavía queda por justificar, las pruebas textuales indican que lo que tenemos aquí es un personaje original, un dueño, cuya mente proyecta a los personajes en la forma como los podemos conocer. No tiene por qué ser objetivo, y por supuesto no lo es, tiene toda la influencia en presentar los acontecimientos y ejercer un efecto en el lector. Suponer que todo lo ocurrido es la creación de una entidad que domina a todos los demás porque en alguna forma pertenecen a ella (como habrán sido alterados y así arrancados de la realidad) permite examinar las diferentes correlaciones en un contexto esencialmente distinto. Saliendo de la “cabeza” de este personaje original, el único, todo se invierte, sea la concepción del espacio o el tiempo. Blanca Anderson entiende el cambio entre los niveles narrativos de la misma manera:

“...en la medida que somos personajes, porque participamos en la lectura de un personaje que dobla nuestra lectura, estamos ante el desconcierto de la posibilidad de que nuestra lectura haya sido una incapacidad de un personaje que al implicarnos tanto en el texto acusa nuestra propia incapacidad. En la medida que somos lectores de un personaje que lee, la respuesta es otra. Juan es sólo un personaje – nosotros no – y además no es el único personaje que se involucra en textos.” (p. 123)

Aunque ella no interpreta la novela desde el punto de vista de una posible presencia exterior, y se enfoca en el momento inicial cuando Juan se presenta del lector de la misma novela que nosotros estamos leyendo, también distingue entre los diferentes niveles narrativos de la novela

y la influencia que ejercen así en el significado de la obra. De esta forma, la interpretación personal de la novela depende de en qué nivel narrativo nos situamos a la hora de la lectura.

A la hora de examinar la novela desde el punto de vista de la fábula y la historia, nos damos cuenta de que debido a la presencia del personaje superior de trasfondo la historia queda desviada por él, con lo cual, en contrario a lo esperado, estos dos niveles no coincidirán. Si somos capaces de reconocer que se trata de dos niveles (esta vez narrativos) distintos y damos un paso atrás, quitándonos las gafas subjetivas impuestas del personaje superior de trasfondo, inmediatamente salimos de su influencia podemos ver el texto con una visión que ya incorpora esta noción y nos enteramos de las numerosas señales de su existencia, que cobran significado instantáneamente.

Como ya he proyectado, el personaje original nos presenta la realidad a su manera, así en este punto conviene volver a los elementos recurrentes de los fragmentos sangrados, de los cuales varios permiten suponer cierto tipo de expansión, como el mismo fenómeno del paredro, la Ciudad o la zona. Aunque estos elementos abarcan los personajes y la concepción del espacio en la novela, el tiempo también se comporta de manera similar, con lo cual podemos reconstruir un mundo expandido de tres escalas. Esta estructura explicaría la actitud del personaje superior de trasfondo y nos llevaría más cerca a la interpretación final. La expansión tripartita del mundo se divide en tres niveles que demuestran diferentes grados de vinculación con la realidad según la medida de la influencia que tiene el personaje original en cada uno de ellos en presentar los acontecimientos. Distinguimos la realidad objetiva, que es la que nosotros consideramos real, la realidad alternativa que se nutre de hechos reales, pero en su representación no sabemos en qué medida han sido alterados, y la realidad subjetiva que se separa por completo de la objetividad y es pura imaginación.

Al establecer este sistema, podemos empezar por los personajes y desde fuera: tenemos un personaje original, un dueño, cuya creación es toda la historia que podemos leer en *62/ modelo para armar*. Acerca de su identidad sólo podemos suponer que de entre los personajes probablemente Juan es el que más se asemeja a él, ya que la acción parece centrarse principalmente en el intérprete argentino. Es notable el origen argentino además de Juan en Calac y Polanco, quienes, junto al paredro utilizan con frecuencia el voseo, el modo de hablar típicamente argentino. Así que este personaje original, que comparte muchos rasgos con Juan, ha inventado a sus personajes, no necesariamente inexistentes, pero en la forma como aparecen en la novela podemos estar seguros de que sólo existen en su mente, por eso hemos mencionado anteriormente que la obra está empapado por subjetividad; al leer la historia nos encontramos en también en su mente con lo cual nos vemos obligados a ver todo con sus ojos, a través de su

filtro subjetivo. Entre estos dos extremos, el personaje original y sus protagonistas probablemente alteradas, está el personaje transitorio, el paredro, que pertenece tanto al creador como a las criaturas, y que ya hemos podido conocer en los párrafos anteriores.

Siguiendo con el espacio, podemos distinguir la realidad objetiva del personaje original en la que entendemos el lugar y el tiempo desconocidos donde transcurre la narración mental o escrita misma del personaje original y donde los mismos personajes existen o existían de alguna forma. El siguiente nivel es el de la realidad alternativa de la Ciudad que claramente se construye del conjunto de sus experiencias y recuerdos personales (por eso puede tomar lugar la historia en tres ciudades al menos, al mismo tiempo: en París, Londres y Viena), y después tenemos la más alejada, la realidad subjetiva que es la zona. Ésta ya ha perdido toda relación con la realidad objetiva y está sometida por completo a su imaginación. Curutchet establece divisiones similares: “la *ciudad* es el territorio donde se da la conjunción o identificación de las *realidades* paralelas (...) y la posibilidad de confrontar *la realidad* y *el deseo*. La *zona* es el ámbito del grupo y se traslada con él, es el teatro de sus juegos” (Curutchet, 111) es decir, no tiene nada que ver con lo real del personaje original. Como acabamos de señalar arriba, la ciudad se relaciona muy estrechamente al paredro, lo que nos sugiere que el paredro y la ciudad deben de representar un mismo nivel de la conciencia del personaje original, y se basan en hechos y entidades reales, sólo que no sabemos éstos en qué medida fueron alterados por él.

En lo que se refiere al tiempo, en este campo también aparecen los tres niveles. Por una parte tenemos los hechos sucesivos (que correspondería a la fábula) de los que se nutre la interpretación del personaje original, pero naturalmente este plano es el que menos está presente en la obra. Este aspecto también será la víctima de su mente, por eso podemos leer los acontecimientos en un orden totalmente arbitrario. Basta pensar en que toda la obra se construye de retrospectivas y anticipaciones, lo que no es sorprendente una vez nos hemos dado cuenta de que en la novela leemos las memorias de alguien. Aunque en parte es posible reconstruir el orden original y real, debido a los sucesos paralelos en sitios paralelos las relaciones causa-consecuencia no siempre quedan claros. Curiosamente con poner tanto énfasis en el acto de contar el personaje original él mismo reconoce el manejo arbitrario del tiempo:

“Pero contar, tú lo sabes, sería poner orden como quien diseca pájaros, y también en la zona lo saben y el primero en sonreír sería mi paredro, el primero en bostezar sería Polanco, y también tú, Hélène, cuando en lugar de tu nombre fuera poniendo anillos de humo o figuras de lenguaje.” (p. 25)

Este orden arbitrario representa el segundo nivel, el del paredro y de la ciudad. No sólo quiebra la linealidad, sino a lo largo de la reconstrucción encontramos momentos en los que el tiempo se

vuelve a sí mismo y se producen nudos temporales. Durante la lectura no se notan tanto estos nudos justamente porque los sucesos relacionados se encuentran en el texto esporádicamente, y el lector no es capaz de seguir tantos hilos paralelos tanto en el tiempo como en el espacio. Sin embargo, después de un estudio más minucioso estos puntos sí se dejan ver, así somos testigos de que la causalidad normal falla, los planos temporales y espaciales se superponen. Lo que leemos contradice a la lógica completamente, debemos buscar otra explicación a los sucesos. Un nudo así por ejemplo es cuando Juan, mientras en Viena, entra en la ciudad y ve a Hélène en un tranvía que también entró allí, pero desde París. Ella lleva encima un paquete que probablemente esconde una muñeca, la que Tell decide enviarle a Hélène mientras Juan la ve en el tranvía. Otro nudo es la reflexión de Juan al principio de la novela, en la que aparecen momentos que abarcan casi toda la línea argumental. Así puede pasar que mientras Juan está en el restaurante Polidor y está pensando en cómo va a contar todo a sus compañeros, entre ellos Hélène, unas páginas más tarde, pero todavía en el restaurante se le viene a la mente la imagen de la mujer muerta que pertenece a un plano temporal y espacial completamente distinto: “tus ojos abiertos en esa habitación de la ciudad, tus ojos enormemente abiertos sin mirarme” (p. 26.). Como ya se ha dicho, la novela misma niega la temporalidad; a consecuencia de esos nudos temporales es imposible establecer un punto de referencia, no podemos determinar si las escenas son anticipaciones, retrospectivas o pertenecen al presente. Estas constantes desviaciones temporales y los nudos que se vuelven a sí mismos inducen a Giuliana Zeppego en su ensayo a que llegue a cuestionar si en la novela tiene sentido hablar de temporalidad o preguntar cuándo ocurre un acontecimiento y otro (Zeppego, 2012:330).

Un elemento más que refleja el manejo del tiempo totalmente arbitrario y subjetivo del autor implícito es el motivo de la circularidad que vuelve y vuelve a aparecer. Podemos empezar por el hecho ya mencionado, que las primeras reflexiones incluyen todos los acontecimientos clave:

“hay Nicole luchando para cerrar una valija, hay un fósforo que se quema entre dos dedos, un retrato en un museo inglés, (...) un naufragio en una isla (...) también puede ocurrir que los otros estén en la zona como tantas otras veces, que lavida los envuelva y se oiga la tos de un guardián de museo mientras una mano busca lentamente la forma de una garganta y alguien sueña con una playa yugoslava, mientras Tell y Nicole llenan una valija con desordenadas ropas y Hélène mira largamente a Celia que se ha puesto a llorar de cara a la pared, como lloran las niñas buenas” (p. 10)

Desde este punto de vista el primer fragmento sangrado que empieza en página 9 se puede considerar una elipsis magnífica cuyo lapso corresponde a todo el tiempo de la novela y su distancia de los acontecimientos es imposible de definir. Lo que sí sabemos es que se necesita toda la obra para que los “huecos oscuros” se vayan llenando y se complete la elipsis. Para el

final cuando ya todo lo proyectado ha pasado otra vez llegamos al punto de inicio. Una imagen de toque muy sutil en mi opinión es la que introduce el narrador todavía apenas empezada la novela: “o quizá ser alguien que en el andén de una estación mira las combinaciones instantáneas de ellos insectos que revolotean bajo una lámpara” (p. 10), que aparentemente no encaja en la historia, parece una imagen suelta, pero en la última página, aunque parafraseada, vuelve a aparecer, con lo cual se convierte en otro ejemplo de la circularidad.

“Mi paredro hubiera podido pasarse la vida así siempre que no le faltaran cigarrillos; apenas lo dejaban solo tendía a pensar que en el fondo nunca había otra cosa, que no había nada mejor que estarse toda una noche o toda la vida al pie de un farol mirando los insectos.” (p. 191)

6 Narración, focalización

Como ya he mencionado en la introducción, conforme avanza el análisis, poco a poco nos acercamos a la obra misma. Nos hemos ocupado con la estructura, ahora me gustaría dedicar más atención a los fenómenos que aparecen en el nivel del discurso, y ver cómo la narración y la focalización contribuyen en gran medida a la multiplicación y expansión de los niveles en 62. Observar la novela desde un ángulo completamente distinto no sólo sirve para descubrir una nueva faceta suya sino nos ayuda a defender el planteamiento lo que venimos proponiendo desde el inicio. Curiosamente el examen de la narración y la focalización nos lleva al mismo resultado: en la obra debe de haber un personaje más escondido cuya presencia empapa toda la historia.

6.1 Rasgos generales

El primer rasgo general que caracteriza los fragmentos es que junto a la voz narrativa que pertenece a un narrador exterior, casi todos los personajes aparecen como narradores y focalizadores al menos una vez a lo largo de la narración, las excepciones son el paredro y Feuille Morte. El hecho de que los pensamientos de Feuille Morte no aparecen nunca (aún tomando en consideración que se trata de un personaje con discapacidad mental) y los de mi paredro se representan dos veces como máximo en toda la obra resalta su estatus especial y es indicio de que existe otra categoría de personajes, supuestamente en un nivel narrativo superior, a donde ellos pertenecen. Sin embargo si la voz narrativa la tiene un narrador-personaje, éste siempre coincide con el focalizador, es decir, nunca se refiere a la percepción de otro personaje, porque eso implicaría que está en un nivel narrativo más alto. El autor aprovecha la presencia de los personajes en función de narrador para introducir la multinarratividad. Este procedimiento

permite que dentro de la obra el papel del narrador lo compartan varios personajes junto con el narrador externo así que el lector puede ver un acontecimiento desde múltiples puntos de vista. Como en esta, en muchos de sus obras Cortázar no se conforma con atribuir un narrador y un focalizador a un capítulo dado, sino que lleva este motivo a un extremo donde la primera y la segunda parte de una frase tienen narradores distintos. A consecuencia de la multinarratividad los cambios de narrador a veces pueden resultar en la formación de ciertos motivos. Por ejemplo pueden ocurrir alteraciones regulares de dos narradores con los focalizadores pertenecientes, como se puede ver cuando Marrast, no sólo como narrador y focalizador, sino también como personaje “aparece en la escena” por primera vez, y se alterna en total cuatro veces con un narrador externo con Marrast-focalizador, mientras se le ocurren las primeras ideas sobre el fracaso de su matrimonio (p. 57). Otro fenómeno que podemos examinar es la gradación de la narración en el sentido de que la narración y la focalización se acercan paso a paso al personaje en el que se centran. Podemos encontrar unos párrafos protagonizados por Celia cuando Hélène la invita a su piso y ejemplifican eso muy bien: aunque la primera parte corresponde a un narrador y focalizador externos, en el segundo segmento ya focaliza Celia misma, para acabar como narrador y focalizador-personaje al final del párrafo (p. 100). Como los ejemplos anteriores lo demuestran, Cortázar es capaz de manejar la cuestión del narrador con tanta habilidad y fluidez que el lector solo se da cuenta del cambio ya pasadas unas líneas. Aurora Maguhn interpreta del mismo modo la cuestión de los cambios de los puntos de vista en relación con la temporalidad de la novela. Lo compara a los procesos de sueño en los que el sujeto cree estar en un ambiente y de pronto se descubre en otro ámbito, se pierde y se sorprende. Efectivamente, el lector tiene que dejarse llevar por los continuos cambios de narrador y focalizador, pero a la vez tiene que estar muy atento para poder seguirla y entenderla, para que siempre esté “al día” (Maguhn, 62-63).

6.2 Párrafos con narrador/focalizador desconocido

La pregunta de los niveles narrativos nos lleva inmediatamente al tercer tipo de narrador y focalizador que se encuentra en *62/modelo para armar* (junto al narrador exterior y al narrador-personaje), ya que la identidad del narrador/focalizador no siempre es fácilmente determinable, a veces incluso es imposible de decir. Los párrafos que tienen narrador y focalizador desconocidos (y en este caso las dos funciones se confluyen en una sola entidad, por lo cual conviene tratarlos como una unidad) aparecen a lo largo de toda la novela y presentan varias características comunes. Ahora bien, en estos párrafos parece como si la voz narrativa la tuviera un intermediario entre el narrador externo y el narrador-personaje. No se puede constatar que el que

narra sea un personaje en concreto, pero tampoco que no lo sea. Sin embargo lo que sí que se puede excluir es que se trate de un narrador externo. Este narrador desconocido intermediario se refiere a sí mismo no sólo como individuo sino en nombre de todo el grupo, además reconoce que participa en la acción. Al compararlo con una cita que se origina de un narrador puramente externo la diferencia se hace evidente. “Polanco tenía razón pero a medias: apenas se instalaron en la canoa, el motor la proveyó de una tal velocidad que la técnica usual en materia gobernal se vio superada por las nuevas performances de la embarcación, estrellando de paso a Polanco, a Calac y a mi paredro en una parte más bien fangosa de la laguna” (p.140). Aquí tenemos un narrador y focalizador externo que no nos causa ningún problema identificar. En cambio el siguiente ejemplo, que es aún más difícil de interpretar sacado del contexto, se encuentra entre dos párrafos con narrador externo y Juan como focalización. Su situación en el texto implicaría que es Juan quien sigue narrando en primera persona, pero como el narrador lo menciona, ya podemos excluir la posibilidad más probable.

“Sé que lo era, sobre todo Nicole o Calac o Marrast, pero además mi paredro valía como testimonio tácito de la ciudad, de la vigencia en nosotros de la ciudad, (...) a nadie se le hubiera ocurrido pensar que Marrast o Polanco o Tell o Juan habían hablado los primeros de la ciudad, porque eso era cosa de mi paredro.” (p. 18)

Se plantea la pregunta: ¿quién emite estos mensajes? Aunque quedan unos nombres, en otros párrafos que supuestamente tienen el mismo narrador, se menciona a los demás también. En otros casos, cuando el narrador se refiere a sí mismo como “nosotros” parece que el focalizador es el grupo entero, pero aún así, debe de ser alguno de ellos quien está narrando:

“(De la Ciudad ...) conviene hablar desde ahora porque todos nosotros estábamos de acuerdo en que cualquier lugar o cualquier cosa podían vincularse con la ciudad, y así a Juan no le parecía imposible que de alguna manera lo que acababa de ocurrirle fuese materia de la ciudad (...). Por la ciudad habíamos andado todos (...). La ciudad podía dársele a Tell o a Calac en una cervecería en Oslo, a alguno de nosotros le había ocurrido pasar de la ciudad a una cama en Barcelona.” (p. 14)

La idea de “todos y a la vez nadie” no es nueva en *62/modelo para armar*, por eso podríamos suponer que el objetivo del autor era que estos párrafos parecieran atribuibles a todos los personajes y así a ninguno de ellos; una función que se concentra “en manos” del paredro. Sin embargo, esta posibilidad también la tenemos que descartar porque a él se lo menciona de la misma manera que a los demás en los textos citados. Todo esto es otra evidencia más que comprueba el planteamiento propuesto: debe de haber un personaje de trasfondo de la que nunca se hace mención explícitamente pero cuya presencia es palpable inconscientemente.

6.2.1 Características de los párrafos con narrador/focalizador desconocido

Me gustaría dedicar algunos párrafos para recoger las características de los fragmentos que tienen un narrador y/o focalizador desconocido que justifican la existencia de este personaje original aún más a través de la narración. Los fragmentos que pertenecen a esta categoría se hacen reconocibles por el hecho de que a pesar de tener la novela una estructura quebrada espacial, temporal y causal, el narrador/focalizador desconocido “arranca” a los personajes y la acción que le corresponden aún del espacio y tiempo allí vigente, añadiendo una vuelta de tuerca más. Cada narración así es como una visión, los personajes dan testimonio de cosas que no tienen por qué y de dónde saber, como si alguien más “hablara de ellos”, en vez de ellos, y con eso tenemos el narrador-personaje y un focalizador desconocido. En otros casos se invierten los papeles, la percepción de los personajes está justificada causalmente, pero no sabemos quién comparte con nosotros la información, la que según su contenido no puede pertenecer a un narrador externo, sino más bien al narrador desconocido con un focalizador-personaje ya identificado. Giuliana Zeppegno también notó el efecto especial que da este tipo de narración, lo que comenta así en su ensayo: “...otras veces se hace cargo de la narración una tercera persona externa a la historia, combinada, eso sí, con una focalización interna tan intensa que parece –muy frecuente en Cortázar– que la voz que narra es una primera persona «disfrazada».” (Zeppegno, 2012:328) Muchas veces se nos presentan imágenes sueltas en un estilo nominal, sin verbos conjugados, en una sola frase, y proyecciones del futuro o del pasado, es decir anticipaciones y retrospecciones que pertenecen al plano de la Ciudad. En los siguientes dos ejemplos podemos examinar la diferencia entre los tipos de narradores y focalizadores tratados. Primero podemos ver un narrador desconocido y Hélène como focalizador, y al invertirse el orden en la segunda cita, cuando Celia cumple la función del narrador y el focalizador es desconocido, la diferencia entre los efectos que produce uno y otro se hace clara:

“una espera que se acentuaba como el peso del paquete colgando de sus dedos y lastimándola con su cordel amarillo, como el ascensor detenido allí hasta que Hélène entrara y marcara un piso que quizá no fuese necesario marcar para que el ascensor empezara a moverse, subiendo o bajando en un silencio absoluto, envuelto en una luz diferente de cualquier otra luz.” (p. 83)

Es Hélène quien percibe los hechos pero del narrador no tenemos ninguna información. Vemos que el mensaje aquí ni intenta parecer algo objetivo, sino más bien representa los pensamientos de alguien que está poco a poco hundiéndose en sus reflexiones, alejándose de la realidad. En el segundo ejemplo narra Celia, pero no tenemos ninguna justificación por lo que dice, no tiene motivos para decir o pensar lo que está pensando; sus palabras no se encajan en el contexto.

“Hélène no me miraría en los ojos para decir verdaderamente alguna palabra que llegara como desde un largo viaje entre helechos Hélène, lagos Hélène, colinas Hélène, una palabra que no se basara en los biombos del día que acabábamos de vivir, en el hombre que había muerto en la clínica, en la muñeca que había enviado Tell, coartadas que el tiempo y las cosas iban inventando para no hablar nunca de ella, para no ser Hélène cuando estaba con nosotros.”
(p. 113)

Es importante mencionar que aunque los niveles narrativos se multiplican, hay una narración mental dentro de la narración, el supuesto personaje superior de trasfondo no corresponde a la noción del autor implícito, Según la definición de Fernando Cabo Aseguinolaza y María do Cebreiro Rábade Villar este último no es una instancia enunciativa, no hay pasajes de textos que se le podría atribuir directamente, y más importantemente no está tras el narrador sino tras el texto en conjunto (Cabo Aseguinolaza - Cebreiro Rábade Villar, 210). Concluyendo todo lo tratado anteriormente, el hecho de que la percepción, las experiencias y la actuación de los personajes tanto en función de narrador como en la de focalizador pueden ser dominadas e influidas por otra entidad (como hemos podido ver entre otros en las dos últimas citas) se suma a las numerosas evidencias de la presencia de un personaje que lo abarca todo y a todos, y comprueba que existe y tiene por qué existir, incluso sin referencias explícitas a él.

7 Pruebas textuales de la existencia de un personaje superior de trasfondo en la obra

En este tercer, último apartado de mi trabajo me centro en el análisis propiamente dicho de la historia que nos presenta el personaje original, ya que en el texto encontramos varias pruebas que justifican su dominancia. Unas evidencias concretas son frases cortas que principalmente aparecen en los fragmentos sangrados, más bien se podría considerarlas como comentarios intercalados, y sin más punto de apoyo lo más lógico es atribuir las al personaje original. Así por ejemplo “De la Ciudad, que en adelante se mencionará sin mayúscula puesto que no hay razón para extrañarla (...) conviene hablar desde ahora” (p. 14) o “De la ciudad se irá hablando en su momento (hay incluso un poema que se citará o no se citará)” (p. 17) o “el relieve de un basilisco incorporó otras presencias en la danza vienesa, como luego habría de sumarse un libro de Michel Butor en París y al final (pero ese final había sido quizá el principio) la imagen de un muchacho muerto en una clínica (p. 57). De estas citas se descubre que alguien (el personaje original) está narrando, y lo hace conscientemente. En otras partes Juan aparentemente está conversando consigo mismo: “Parece la morgue/ Es, entra/ Pero la comida debe ser horrenda/

No tenés hambre/ Es cierto, pero tendré que pedir algo/ Pedí cualquier cosa y bebé” (p. 11), o añade notas a su narración en primera persona como si se dirigiera a alguien: “Curiosamente (lo señalo con alguna irritación) la idea de la condesa se le ocurrió a Tell “ (p. 56). Es notable que las conversaciones evidentemente están editadas, censuradas: ”De lo que siguió, sólo las palabras de Marrast tenían algún interés: No es más que una presunción/.../ Estoy sólo de paso en Londres y no creo ser el más indicado para/.../” (p. 34). En lo que se refiere a la censura podemos sumar a este tema las frases truncadas ya mencionadas. La noción de la narración misma ya implica la subjetividad, y el lector se encuentra expuesto a que el narrador le enseñe lo que él juzga como necesario. En este caso podemos interpretar las frases truncadas desde otro punto de vista y considerarlas como indicio de su influencia en nuestra percepción: el narrador (el personaje original) probablemente sabe cómo terminan estas frases pero nosotros, como lectores nunca lo sabremos. En otra ocasión una referencia al paredro da testimonio de la presencia del personaje original en la historia: “llegábamos a obrar como si él ya no fuera sucesivamente uno de nosotros, como si en algunas horas privilegiadas saliera por sí mismo, mirándonos desde fuera” (p. 18).

8 Interpretación de la visión expandida del personaje superior

Para terminar mi trabajo me queda presentar dos puntos que pueden añadir algunos aspectos más a la formación de una interpretación final de la obra. En los próximos dos apartados podemos ver qué aporta Feuille Morte con su presencia a la imagen entera de la novela, así como una posible explicación al mayor porqué de 62/ *modelo para armar*, una reconstrucción de los acontecimientos de fondo que habrán provocado una narración de esta forma.

8.1 Mecanismo de defensa

Naturalmente surgirá la pregunta cuál habrá sido el objetivo del personaje original al establecer un sistema expandido temporal y espacial tan complejo. Creo que al buscar motivos podemos volver a la idea que ya he planteado al detallar el fenómeno del paredro y la figura de Feuille Morte: toda esta estructura minuciosa y bien construida sirve como un mecanismo de defensa de la mente del personaje original, el narrador desconocido. ¿Y de qué se defiende? La respuesta está escondida en el argumento: es el acto más violento de la novela, el asesinato de Hélène por Austin al que ya me he referido anteriormente. Al intentar reconstruir los hechos cronológicamente desde un punto de vista exterior, un acercamiento podría ser el siguiente: Juan, después de no hallar amor correspondido en Hélène, cuando sabe que ella está enamorada

no sólo de otro, sino incluso de otra, de Celia, motivado por celos, desengaño y desesperanza la mata. Eso es lo que intenta disfrazar con la figura de Austin, que aparece como un sustituto a Juan. Por una parte porque mientras la mayoría del grupo está en Londres, Juan y Tell están en Viena y necesitan a alguien que cumpla el vacío que ellos han dejado. Por otra parte, Nicole engaña a Marrast con Austin, mientras está enamorada de Juan. Así puede convertirse Austin en el doble de Juan y en el asesino de Hélène, aparentemente tomando una venganza por lo que pasó entre ella y Celia, pero en el fondo motivado por los indicios de Juan. Creo que toda la historia se basa en este conflicto trágico, y en cómo la mente del personaje original intenta superar los sucesos, trasponiendo la responsabilidad a esta figura creada, Austin, como él mismo no es capaz de concebir y aceptar lo que ha hecho. Coincido con Curutchet al opinar que la locura es el precio de acceder a la realidad expandida, “la de un mundo incondicionado, donde cada sonrisa será la misma y a la vez otra sonrisa diferente y donde nada resultaría abolida por la virtud de un instinto y una imaginación, aliados en un impulso creador” (p. 126).

Al crear un ambiente expandido tanto espacial como temporalmente la mente del personaje superior de trasfondo grado a grado se aleja de la realidad: al paredro, a la ciudad y al orden arbitrario de los eventos todavía se le puede atribuir un fondo real. Con el establecimiento de la zona, los personajes y de los nudos temporales, sin embargo, ya tenemos que bajar a niveles tan profundos de la conciencia de donde pocas veces hay vuelta. Curutchet también defiende la distinción necesaria entre los diferentes niveles de la realidad y entiende que eso “implica la confrontación entre una imagen ideal (realizable en la ciudad) y una desintegración del ser operada en el ámbito de la zona” (Curutchet, 115). Así, el personaje original opta por la imaginación en vez de enfrentarse a los hechos reales mientras se está aislando no sólo de la responsabilidad, sino de su entorno, en sentido figurado. Este aislamiento es el que se refleja continuamente en los personajes, a lo que vengo refiriéndome desde el principio de mi trabajo.

8.2 La importancia de la figura de Feuille Morte

Un último elemento que hay que agregar a todo lo que hemos examinado anteriormente es la figura de Feuille Morte, a la que todavía no hemos dedicado mucha atención. Ella es discapacitada y los demás personajes son responsables por ella, la cuidan como si fuera su hija, pero en realidad no sabemos nada de su edad ni de su relación con cualquiera de los del grupo; sólo hay unas vagas alusiones a que sea humano. Visto desde fuera, Feuille Morte es una más de los personajes creados por el personaje original que se origina en su personalidad. En mi opinión, ella, como su nombre (Hoja Muerta) indica, es la cáscara, el recuerdo o el testimonio de algo ya

pasado; tal vez sea el último pedazo de conciencia clara que se le ha quedado al personaje original. Estoy de acuerdo con María Dolores Blanco Arnejo quien opina de forma similar en su libro: “Desde un punto de vista simbólico, Feuille Morte puede ser la esencia misma de la libertad, la liberación de las ataduras que coartan a los otros personajes.” (Blanco Arnejo, 32) Esta cita da oportunidad para reiterar que si aceptamos que el personaje original está encerrado en su propia mente explicando el mundo a su propia manera, sin límites y a la vez restringiéndose a sus propias reglas (y encontramos unas cuantas), la figura de Feuille Morte fácilmente puede verse como algo relajante, liberador, que da alivio, o siguiendo la idea de Blanco Arnejo, la libertad de una mente sana. Varias pruebas justifican este acercamiento. Por una parte, la figura de la discapacitada puede representar un orden invertido que no es ajeno a la historia: donde fragmentos de conciencia constituyen una entera no es raro que la única enferma sea la única sana. Aquí no podemos dejar de mencionar la figura del tonto clarividente, que como carácter tópico de la literatura universal, como contrapunto crítico restaura el equilibrio y tiene la función de una ancla, no deja que los demás personajes se alejen demasiado de la realidad. Queda claro que Feuille Morte, aunque discapacitada, tiene un papel muy similar.

Si examinamos su comportamiento, nos damos cuenta de que ella muchas veces aparece como el símbolo de la cordura, como un tipo de freno de alarma, como cuando guía y controla las conversaciones en su lenguaje inventado de los personajes:”« Ptac», dijo Calac, que confiaba en que el monosílabo cerrara la discusión. «Honk honk honk», dijo Marrast, que por el contrario quería mantenerla encendida. «Bisbis bisbis», dijo Feuille Morte siempre un poco inquieta por el giro que iba tomando la conversación.” (p. 170). Al explicar los conceptos de la Ciudad y del paredro siempre queda muy claro que Feuille Morte no puede entrar en el espacio alternativo ni se puede designarle el papel del paredro. La razón detrás de estos hechos será que estos niveles ya significan una separación de la realidad. Si ella representa la mente clara, no puede entrar en la Ciudad y no puede ser el paredro porque lo que pasa allí y lo que se le atribuye al personaje transitorio está más allá de la razón. Feuille Morte con su enfermedad queda claramente aislado de los demás personajes, y este estado bloqueado puede ser una prueba más del mecanismo de defensa de la mente. El fracaso o más bien incapacidad de comunicación puede reflejar la pérdida del contacto del mundo exterior, sin embargo, es muy interesante que la comunicación sólo se bloquea para el lector; el narrador y los personajes parecen enterarse perfectamente de qué quiere transmitir Feuille Morte. En varias ocasiones da su aprobación, dirige la historia o permite que la historia continúe, por ejemplo cuando están discutiendo los sueños colectivos: “Yo el corazón lo porté a la comi, dice Polanco. Bueno, consiente Nicole, a lo mejor éste era el segundo, porque todos sabemos que encontraste por lo menos dos. Bisbis bisbis, dice Feuille

Morte. Ahora que lo pienso, dice Polanco, encontré cerca de veinte.” (p. 29) o cuando están jugando con el caracol Osvaldo: “«¡Bisbis bisbis!», grita Feuille Morte que no acepta estos favoritismos.” (p. 44) De estos dos ejemplos se destacará que la figura discapacitada solamente se comunica pronunciando “Bisbis bisbis”, que en la terminología musical y teatral significa la reapertura. La repetición, la rutina, y la monotonía siempre aparecen muy enfáticas en relación con ella; además de eso se hace referencia al hecho de que la narración misma puede ser la repetición o la reproducción de la memoria: “—A todos nos ocurren cosas así — insistió Celia—. Son formas de la paramnesia, es sabido. —Bisbis bisbis — dijo Feuille Morte que se excitaba muchísimo con los términos científicos.” (p. 27)

Finalmente me gustaría presentar dos escenas que, si aceptamos que Feuille Morte simboliza la conciencia clara y la cordura perdida del personaje superior de trasfondo, nos revelan que en realidad la novela misma nos da la justificación y las respuestas a todas las preguntas pendientes. La primera escena de la que me voy a ocupar ahora es, de hecho, una repetición de escenas. Aunque la repetición es un motivo recurrente en 62 y aparece por todas partes, llama la atención, que en el tren en camino a casa desde la inauguración de la estatua de Marrast la conversación de Juan y Hélène se repite tres veces palabra por palabra casi por completo dentro de unas páginas (pp. 181-188). En este momento los demás ya se han bajado del tren antes de llegar a París, sólo se han quedado allí ellos dos y Feuille Morte, de la que se habrán olvidado, dicen. Juan quiere hablar sobre la noche anterior que han pasado juntos, pero Hélène se comporta como si eso nunca hubiera pasado. Creo que esta escena es de importancia extraordinaria; fácilmente puede ser que sea la más importante de toda la obra ya que considero que es el origen de toda la narración. Es notable que en esta breve conversación se ponga mucho énfasis en el hecho de que Feuille Morte se habrá quedado dormida y los demás se habrán olvidado de ella. No se debe dejar de la interpretación el enorme papel simbólico, la carga inmensa que lleva la figura discapacitada: cuando duerme Feuille Morte, duerme la conciencia misma, se pierde el control. No es difícil llegar a la conclusión de que este será el momento cuando la idea del asesinato de Hélène se concibe en la mente ya herida del personaje superior de trasfondo al que debemos toda la historia. Después de meses de lucha, de anhelo por la amada que finalmente se deja entregar a él, la reluctancia y negación posterior de Hélène es la burla y la aniquilación de todos los esfuerzos de Juan. Aumenta el impacto de esta escena que el asesinato de Hélène se la narra inmediatamente después. Este momento excepcionalmente tenso, que además se repite tres veces, es el punto desde donde irrumpe la decadencia total de la conciencia del personaje superior de trasfondo, por eso creo que es la escena clave y que Feuille Morte es la figura tal vez más importante de toda la novela.

El segundo fragmento es mucho menos relevante, sin embargo completa perfectamente la interpretación propuesta y destaca la función excepcional de Feuille Morte. Esta es la escena más larga que se nos presenta ininterrumpida y sin cambios de puntos de vista. En este fragmento, que es uno de los más divertidos de 62, Calac, Polanco y el paredro sufren un naufragio en el estanque de Boniface Perteuil a 5 metros a la orilla y se refugian en una isla. En relación con este acontecimiento Juan Carlos Curutchet llega a una conclusión muy interesante: él se centra en el simbolismo de los acontecimientos refiriéndose a Jung y aclarando el significado simbólico de la isla y el mar como racionalidad e inconsciencia, que no sólo tenemos presente por el agua del estanque sino también por Marrast, a quién Nicole varias veces llama “Mar”. Él es el primero de entre los personajes que llega a rescatar a los naufragados, y lleva consigo a Feuille Morte también. Mientras Marrast se pone a buscar la solución y sacar a Calac, Polanco y el paredro de la isla, que además, se está hundiendo, Feuille Morte, desvalida, se queda en la orilla e intenta consolar a la hija de Boniface Perteuil. “Vale decir,” según Curutchet, “siguiendo la interpretación junguiana, que la llegada de Mar a la isla supone el desmoronamiento de una racionalidad asaltada por el mar del inconsciente. “ (Curutchet, 119-120) De esta forma, la conciencia clara, en forma de la discapacitada, se queda al otro lado, incapaz de evitar que la locura, el subconsciente se desate y se sobreponga. Aunque con toda su construcción minuciosa que se inventa para narrar los acontecimientos logra separarse de la realidad, de la conciencia nunca puede librarse. A eso se referirán en los enunciados de Feuille Morte, con lo cual no es casual que la novela termine justamente con sus palabras: “–Bisbis bisbis – *decía*¹ Feuille Morte. “ (p. 191) La palabra “decía” en pretérito imperfecto, con su carácter descriptivo, reiterativo, repetitivo es un elemento más que refuerza que el remordimiento volverá y volverá a aparecer.

9 Conclusiones

En las páginas anteriores me he dedicado a analizar la novela experimental de Julio Cortázar, titulada *62/modelo para armar*, en busca de un elemento abarcador que convierte el texto elíptico y fragmentario en una creación literaria íntegra. He propuesto que en la novela está presente implícitamente un personaje superior de trasfondo quién domina a todos los demás personajes, que así se convierten en proyecciones de su mente y la historia en sus memorias. A través del análisis de las primeras treinta páginas se nos desvela el sistema subjetivo en el que se basa la visión del mundo de este personaje dominante y a la que está sometido toda la trama. El

¹ La cursiva es mía.

efecto de esta construcción de mundo expandida de tres niveles vale tanto a la temporalidad y la espacialidad como los personajes. El análisis de la narración también apoya la propuesta introducida, ya que allí aparece una voz narrativa intermediaria que, sin más punto de apoyo fácilmente podemos atribuirle a él. En el último apartado hemos intentado revelar la inmensa historia de fondo, dar una explicación posible a la necesidad del personaje original a presentar los acontecimientos de esta forma. Podemos considerar el orden de mundo complejo como un tipo de mecanismo de defensa de la mente del personaje superior para tranquilizar su conciencia tras haber matado a la mujer amada. Finalmente no sólo se comprobó definitivamente la existencia de este personaje sino se descubrió que la novela misma da las respuestas a las preguntas inevitables, que se originan y culminan en la figura discapacitada de Feuille Morte, ya que toda la novela se basa en qué ocurre cuando la conciencia se duerme. Desde este punto de vista, como en la novela leemos los recuerdos y memorias de alguien, se refuerza aún más el carácter autorreflexivo del texto. Las palabras de Marrast que resumen y explican de manera muy acertada que la novela busca una verdad propia: “nada podía ser más lógico que la tácita complicidad que nos había reunido en torno de mi paredro para entender de otra manera la existencia y los sentimientos” (p. 58). Esta existencia de “otra manera” es la que siempre se intenta concebir, conseguir a través de reflejos, intermediarios, fragmentos; nada se nos llega directamente. Todo lo que se nos presenta está torcido, alterado, como si lo viéramos a través de los pedazos de un espejo roto, en eso se esconde la importancia fundamental del carácter fragmentario de la novela. Como hemos dicho, la fábula es íntegra, pero los pedazos de la historia fraccionada ya nunca se podrá armar de nuevo completamente, como nunca vamos a poder entender 62/ *modelo para armar* en su totalidad, con todas sus facetas. Eso es lo que convierte en experimental esta novela que no merece ser descartada; su capacidad de recoger y combinar hasta el extremo todos los rasgos y motivos recurrentes que se le atribuye a Cortázar hace de ella una de las obras más cortazarianas, si no la más cortazariana que él jamás escribió.

Bibliografía:

- Alazraki, Jaime: "62. modelo para armar: novela calidoscopio" en *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1994
- Bal, Mieke: *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1990
- Blanco Arnejo, María Dolores: *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*, Editorial Pliegos, Madrid, 1996
- Cabo Aseguinolaza, Fernando - María do Cebreiro Rábade Villar: *Manual de Teoría de la Literatura*, Castalia, Madrid, 2006
- Cortázar, Julio: *62/modelo para armar*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995
- Curutchet, Juan Carlos: *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Editora Nacional, Madrid, 1972
- Kulin, Katalin: "Julio Cortázar: Az önmagát faggató író" en *Esszék latin-amerikai regényírókról*, József Attila Tudományegyetem, Szeged, 1993
- Maguhn, Aurora: *62/modelo para armar o el armado del sentido*, Equinoccio, Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1991
- Roy, Joaquín: *Julio Cortázar ante su sociedad*, Península, Barcelona, 1974
- Yurkievich, Saul: "62: modelo para armar enigmas que desarman" en *Homenaje a Julio Cortázar: Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 364-366, octubre-diciembre 1980, pp. 463-473
- Zeppegno, Giuliana: "A pesar de Morelli: 62/ modelo para armar de Julio Cortázar entre figuras y causalidad onírica" en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 41, pp. 321-344, 2012