

Darío Ruiz Gómez “62” de Cortázar: ¿Hacia una Literatura de Consumo?

“Rayuela” supuso dentro del ámbito de la cultura latinoamericana el comienzo de la consciente disolución de unos valores —iniciada subterráneamente por cierta literatura folclórica—. La necesidad evidente de cuestionar a través del lenguaje y la forma narrativa una cultura determinada. La necesidad, como lo señalara el mismo Cortázar, de sacar a flote toda esa problemática que enjuiciara así: “Pero a mí me parece que entre nosotros el estilo es también un problema ético, una cuestión de decencia. ‘Es tan fácil escribir bien’. No deberíamos los argentinos (y esto no vale solamente para la literatura) retroceder primero, bajar primero, tocar lo más amargo, lo más repugnante, lo más obsceno, todo lo que una historia de espaldas al país nos escamoteó tanto tiempo a cambio de la ilusión de nuestra grandeza y nuestra cultura, y así después de haber tocado fondo, ganarnos el derecho a remontar hacia nosotros mismos, a ser de verdad lo que tenemos que ser”.

Porque ese “escribir bien” (en el cual se equiparan nostálgicos y snobs) rezago de siglos de colonialismo económico y mental, supuso y supone una clara muestra de traición frente a la realidad propia. Tenía “Rayuela”, por consiguiente, varias dimensiones comunes a aquellas obras que en nuestra época han demostrado que no hay literatura —como señala Barthes— sin “una moral del lenguaje”. Que este debe ser en sí mismo el vehículo de la provocación, del conflicto, o sea, del paso necesario para una nueva literatura. Porque reducida a los límites precisos de la historia contada, fuera pues de este juego consciente del lenguaje, de este escamoteo de la lógica tradicional, “Rayuela” no pasaría de ser el relato simplón del latinoamericano jugando a ese París bohemio, una sucesión ininterrumpida de tópicos sobre una geografía mucho más tópica. Pero sobre este esquema secular la palabra rompe con el lugar común, se convierte ella misma en punto de vista, pone en evidencia la moral de quien se ríe de todo convencionalismo académico, porque, la palabra, hiere la historia. Porque de este modo la escritura sostiene un juego formal que de otro modo sería simplemente un artificio, una pirueta fácil.

Y esto es más o menos lo que sucede con sus cuentos, donde la “invención”, “lo fantástico”, sobrepasan este denominador y este esquema para convertirse gracias a la vocación del lenguaje, en traduc-

ción de atmósferas, ciertas, en morbosos, somnolientos o febriles estados de alma de una realidad nacional. Donde, pues, la paradoja y el absurdo adquieren una ubicación geográfica concreta. Pero hay que fijarse bien de que en ambos casos —¿y no es acaso este el denominador de toda gran obra?— hay un sobrepasamiento de los esquemas, de la literatura o del estilo por esta capacidad de dar al lenguaje un valor específico, por hacer del discurso un signo mismo de la realidad. Por esta capacidad de hacer de una preocupación, de una técnica personal, una reflexión sobre el tiempo y las circunstancias en que se vive. Porque cuando esta preocupación desaparece —ese deseo de unir la palabra con la historia— queda simplemente el artificio. Las reglas sarcerjanas de una nueva versión de “la pieza bien hecha”, ejemplo: “Todos los fuegos el fuego”.

Aquí a Cortázar parece importarle más los finales sorprendivos que las verdaderas atmósferas. Una historia que tendría que haber sido magistral como la de la autopista —porque parodiando a Ortega uno tendría que decir que una obra se juzga no solo por lo que hizo sino también por lo que dejó de hacer— se desvanece en la memoria por la ausencia de situaciones verdaderas, de un lenguaje donde viva esa incomunicación de los seres, la soledad y el aislamiento de la vida moderna. Lo mismo sucede en la historia del aviador donde detrás de la “invención” no queda nada, porque a Cortázar parece pasarle lo que a ciertos autores de historias policíacas, atrapados en la necesidad de estar inventándose hechos insólitos o finales sorprendentes. Lo cual pone una vez más en evidencia el hecho de que la narrativa para serlo, tiene que ir más allá de unos esquemas, de esos puntos de apoyo donde el eterno “Había una vez” se renueva, como en el momento presente a través de esta reflexión del lenguaje.

La historia de Don Quijote y Sancho en fin de cuentas es la misma de cualquier novela de caballería, la diferencia radica en el propósito de lenguaje, éste, como visión ideológica de una realidad sobrepasa el esquema del género. De ahí entonces el que los modelos, los esquemas, el oficio, en tanto que adquisiciones a través de una búsqueda personal sean puntos de expresión ellos mismos, reflexión sobre algo determinado, pero a un cierto nivel; perdida esta capacidad de reflexión, se convierten ya en algo superfluo. Máxime en una época donde lo característico es esta destrucción de los esquemas, esta ten-

dencia —una vez acabadas las últimas “vanguardias”— a hacer que la propia obra se devore a sí misma porque —hay que repetirlo— esos medios en tanto no obedezcan a una búsqueda lógica, en tanto no adquieran un valor de metafísica, pueden de hecho ser únicamente fórmulas literarias institucionalizadas. Nombres como Dumas, Sue, Montepin, constituyen la profesionalización comercial de unos logros novelísticos anteriores, son ellos quienes utilizan una técnica presente en Balzac, Walter Scott, etc. y la convierten en una receta. De ahí entonces el que, el calificativo de “buen novelista” sea en realidad un tanto equívoco. Pero a la vez nos pone en evidencia el hecho de que el oficio es también un factor relativo, nadie como ellos maneja un género como la novela, nadie como ellos sabe dosificar sabiamente la receta. Porque ser “novelista”, es decir, “hacer novelas”, puede ser un oficio como cualquier otro, así como también tener un buen estilo supone a veces un don natural como el tener una buena voz. Desde este punto de vista la novela es, desde luego, un género al uso, máxime hoy donde por obra de una sociedad de consumo ha adquirido todos los visos de una auténtica industria. Un buen novelista, lo es por ejemplo, según esta lógica, Henry Francois Rey, autor de “Los pianos mecánicos”, obra que demuestra ese conocimiento necesario del oficio para dosificar los puntos culminantes, mantener el interés de la acción, crear personajes de impacto, etc. Y además de esto Francois Rey es un hombre que conoce las técnicas actuales de la novela desde el monólogo interior, el flash back, hasta los elementos objetivistas, las cuales convierte en fórmulas potables al gusto de cualquier desprevenido lector. Y qué decir de ese monumento de la literatura de consumo que Truman Capote, utilizando los mismos métodos desodorizantes, urbanos, de Francois Rey, denominó “A sangre fría”?

En cambio leer una novela como “Otro país” de James Balwin, es encontrarse con un escritor que desconoce la técnica novelística, los trucos de la novela actual, que a cada paso, además, está cayendo en las frases más increíblemente cursis que uno haya podido leer, pero que sin embargo tiene un vigor narrativo, un poder de convencer, que derivan de su pasión furiosa por arrojar luces sobre ciertos aspectos de la relación humana. Basta tener en cuenta la obra de un escritor como Giorgio Bassani para darse cuenta de lo que caracteriza a la novela en este momento es, precisamente su capacidad de ir más allá de cier-

tos esquemas. De que existe una comercialización de ciertos logros fundamentales como el monólogo, la técnica objetral, etc., que nos demuestra que la escogencia a priori de una determinada forma no indica necesariamente esa voluntad histórica que debe caracterizar a toda verdadera obra.

O, que cuando se escoge una forma —mejor: se llega a una forma— esta debe convertirse en esa perspectiva metafísica de que habla Sartre. Hablar entonces de “62” como de algo para armar supone ya en cierto modo una ingenuidad, sobre todo porque “62” es ante todo una historia convencional, narrada de una forma tradicional: las historias que se cruzan, entrelazan, etc. que no es en modo alguno un método decrepito sino que no puede erigirse en sí mismo, como un motivo central de novedad. Aun cuando las primeras páginas del libro, las del restaurante, creen esa sensación de visión rota, de juego para organizar a gusto, donde la disposición convencional de la historia ha desaparecido. Pero luego Cortázar cambia ese ritmo mediante el cual como en las mejores páginas del objetralismo se hace vivir el mundo de las cosas, de los gestos, se crea un nuevo laberinto lleno de señas, de pequeñas indicaciones, para caer pues en la técnica al uso de las historias que se entrecruzan. Cambiando de plano sus propósitos. Porque el rompecabezas de “Tropismos”, nos habla de un mundo donde verdaderamente la lógica clásica ha sido rota, donde la novela no busca ya la mera semejanza sino la presentación de un mundo donde la relación de las cosas y del hombre con éstas, se define de un modo diferente. Donde los caracteres, el tiempo lineal, el estilo, han sido erradicados por un ámbito donde la palabra tiende a ser antes que nada, una señal de algo. Donde no se representa una historia sino que se presenta algo. Y como señala Max Bense, toda presentación supone siempre una descomposición. En este sentido los pastiches de Proust, son una genial intuición, un antecedente de lo que este método de presentación supone: se presenta un orden para mostrar sus grietas, para poner en evidencia su envejecimiento. En “Livia”, Visconti se da cuenta de que la mejor manera de hacer la crítica de cierta clase social es precisamente haciendo esa crítica desde las formas culturales que caracterizan a dicha clase. La grandilocuencia de la ópera, pone de presente un tipo de relación humana abstracta y decadente.

El comics en Lichtentein, como dice Massota no es "información sobre la realidad" sino información sobre un modo de información. Este *verfremdung*, caracteriza precisamente esta gran corriente del arte, la literatura, que "expone" un lenguaje, un sistema de códigos para señalar lo que detrás de ellos se encubre; de ahí esa especie de disyuntiva de que habla Bense y que hoy cobra vigencia, entre "un mundo de signos que es realidad" y "un mundo de signos que significa realidad". Ya que en el ámbito de los medios de comunicación, de las nuevas imágenes ¿no es acaso difícil el seguir pensando en una especie de realidad primigenia, anterior a esta nueva semántica creada por la televisión, el cine, la radio, etc.?

Inequívocamente esto es lo que Cortázar proponía en "Rayuela" con su parte "opcional": además de la historia tradicional, además de la literatura, esta otra realidad: la de la información. La verdadera disyuntiva: representación y presentación. Mimesis y señales de identidad para recomponer desde un supuesto caos, la imagen de un mundo cuyo sentido es imposible ya de traducir con las palabras y las vías de una literatura secular.

O sea pues, el hombre y su noticia. Una imagen que se "hace" en la conciencia de cada lector, ante cuyos ojos se ha dispuesto una realidad que debe ser completada mediante un juicio propio y libre. Porque en un mundo cerrado, pleno como el de la novela clásica hay implícita la idea de una autoridad. Es un mundo donde nada está puesto en duda: el espacio y el tiempo son categorías absolutas, porque como señala Argan, pertenecen a un orden revelado. Por extensión podemos decir que lo clásico obedece en nuestra época a ese tipo de obras que parten de la idea de que todo está dado de que nada se mueve, o sea por ejemplo, el campo que conocemos como el estilismo: la "pureza idiomática" dispensa del estudio de la realidad: los garcilacistas, Larrea, Caballero Calderón, etc. O aquellos que ven ciertos logros formales como simples fórmulas al uso: los "proustianos", los "joycianos", ese falso vanguardismo que de este modo se dispensa igualmente de profundizar en una realidad determinada y del cual surgen esas equívocas realidades literarias, esos presuntos laberintos, esas "profundas" visiones sobre el género: Elizondo, el último Leñero. O, el Vargas Llosa de ciertos capítulos de "La casa verde" o de "Los cachorros" aderezando el monólogo joyciano de ciertos giros locales.

Porque en nuestra época lo formal implica ante todo el fin de una investigación sobre la realidad, la culminación de un proceso que va de la palabra a la historia. Ese proceso mediante el cual, un tema, una narración, se convierten en acto de cultura. De ahí la diferencia de escribir novelas por oficio y escribirlas para aclarar situaciones que son significativas dentro de cierto contexto. Queda obvio el hecho de que asimismo, un estilo, la muestra de una capacidad personal no es por sí solo un gesto de cultura mientras no exista como propósito dentro de un orden general, como señal y comunicación con un proceso histórico. Porque cuando se queda en este estilismo en que cae Cortázar sucede lo que dice el mismo Barthes: "El escritor al acceder a lo clásico, se vuelve epígono de su creación primitiva, la sociedad hace de su escritura un modo y lo devuelve prisionero de sus propios mitos formales".

Felipe Trigo, Eduardo Zamacois, fueron novelistas de oficio, representativos del estilo vigente en un momento determinado, como lo es hoy Carlos Fuentes, novelista al uso desde "Zona Sagrada". Y así como ingenuamente se habla hoy del boom de la novela latinoamericana, basta recordar el tiempo de los Gómez Carrillo, de los Vargas Vila o de los anotados antes, para darse cuenta de que una cosa es el éxito y otra la verdadera misión de la literatura. De que es entonces justo el sobresalto de García Márquez "al darse cuenta de que estaba siguiendo un camino parecido al de don José María Vargas Vila".

Porque al olvidarse de la única fuente válida para esas experiencias, la sociedad, el escritor entra de lleno en el espejismo de lo formal por lo formal, del literaturismo, o peor aún de ese cosmopolitismo donde el único propósito parece ser el de demostrar que también los latinoamericanos podemos escribir novelas sobre temas, paisajes y experiencias privativas de los europeos, cuestión presente en "62", donde el estilismo —repito— conduce a un lenguaje cerrado a las imágenes del hoy, a esta visión desde la cultura mediante las cuales sí, las experiencias pueden adquirir un carácter más universal. El "Mobile" de Butor señalaba eso; la ingerencia en la palabra y por consiguiente en la narración de todo aquello que se ha agregado a una realidad primitiva: tickets, anuncios, señales de tránsito, etc., no como "collage", tal como ingenuamente piensan algunos sino como incorporación lógica de un nuevo sistema de códigos que ya impera y de-

sempeña además una determinada función dentro de la estructura social. La visión de Cortázar cambia y se hace plana, lineal, porque no es pues un mundo en entredicho, aprehendido según estos nuevos métodos, sino según los clásicos, los de la semejanza, la descripción.

Además "62" viene a ser una especie de paradoja: la de volverse atrás después de haber llegado a donde llegó con "Rayuela". La paradoja pues de volver a un concepto decimonónico de la novela después de haber escrito una antinovela, según la única línea que dicho trabajo puede señalarse hoy en día: ese de romper con un orden establecido, ese de mostrar la mentira de unos estilos y a la vez descubrir un nuevo sistema de comunicaciones. La renuncia a esta labor queda implícita en la presencia de un estilo que pretende existir como tal, dentro de los términos de una especie de clasicismo personal que jamás podría señalarse como madurez. O sea como esa etapa donde el novelista, trascendidos los esquemas formales, ha llegado a un casamiento total entre forma y contenido, Guimara es, Bassani, Borges, Musil, etc. Aquí en "62" el estilo significa simplemente que lo literario ha ganado la partida a lo real, la descripción a la reflexión, que, Cortázar ha preferido encerrarse en el mundo de sus propias limitaciones, haciendo de sus propios mitos una especie de muralla detrás de la cual quizás esté aún vislumbrando esa realidad de la cual se ha apartado. El mundo de "62" es pues un mundo quieto, incommovible, donde la trama no pasa de ser una convención más en esta especie de homenaje a ciertas guías para turistas cultos, donde cada vida tendrá un resultado determinado. ¿Pero esas vidas de qué son representativas? ¿Qué relación con algo tienen?

Celia, Nicole, Austin, Polanco, Calac, Helene, paradójicamente quedan como esos caracteres de cierta novela oficial de principios de siglo pero no como personajes que sean signos de algo, que lleven en sí la preocupación o la tortura de un tiempo. Es decir, insisto; esa preocupación que convierte el acto de escribir en algo más que un oficio. Eso que convierte un carácter en un personaje representativo, lo que en "Rayuela" hacía de la Maga y de Oliveras, personajes símbolos de una realidad como la nuestra porque en su desazón, en ese hilo de terror que inunda a quien se siente fuera de la historia, rotas sus palabras, en entredicho su verbo, nos encontramos plenamente representados. Pero ¿qué decir de este argentino desdibujado de "62" cuya mayor heroicidad parece ser la de pasar del vos al tu?

Y ¿de esta Viena de Frau Marta? Ese aire de misterio señala una nostalgia de aquel film de Carol Reed y lo increíble a la postre es que de veras se crea en ese viento lúgubre, en esas plazas barridas por el viento, en esos pasillos, en fin, en ese escenario decadente. Piensa uno, ahora cuando Robbe Grillet publica una obra maestra como "La casa de Hong Kong", el puntillazo genial a todos aquellos que aún creen en el nudo dramático, en cierto aire policíaco para mantener la atención del lector, o en esos escenarios empolvados. Porque "62" como "modelo para armar" como obra que entra de lleno, supuestamente claro, en esa línea de novela que como la objetalista ha tomado para sí la labor de dinamitar conceptos caducos, antiguas normas, tiene que ser juzgada lógicamente dentro de esos propósitos, dentro de esta tendencia. Y es obedeciendo a esto como claramente se ve la paradoja de Cortázar que queriendo hacer una anti-novela se ha encontrado haciendo una novela al uso, bien escrita, y hasta adosada con esas muestras de narcisismo literario como lo son el bis bis de Feuille Mort y el caracol Osvaldo, dádivas para alimentar la propia leyenda, por boca de tanta jovencita estudiante de Humanidades, de tanta escritora de vanguardia necesitada de estas referencias en el estrecho mundo de nuestros intelectuales puros, de ese filisteísmo cultural que tan peligrosamente se extiende por nuestras capitales y del cual ha surgido, casi que naturalmente, esa crítica institucionalizada y maniquea en cuyo ámbito, decir la verdad, equivale a ser excluido de ciertas mafias. Pero en el caso de Cortázar y manteniendo viva la enorme admiración por una obra como "Rayuela" es necesario señalar este peligroso derrotero que como en el caso de Fuentes, puede derivar hacia una especie de nuevo vargasvilismo, de un nuevo desarraigo. Es decir a una nueva mistificación de una tarea como la que esta novela se había propuesto; esa historia prohibida. La imagen de ese hombre aún sin rostro que ya debería estar creada por esta narrativa, ahora, al borde de una disyuntiva creo que definitiva: o esta tarea de devolvernos la memoria de nuestro propio presente, del lugar de nuestros hábitos y sueños, la patria verdadera, o simplemente, la fabricación de esta literatura de consumo para esa diletancia dispuesta a acoger con entusiasmo cualquier sucedáneo de esta dura realidad en que se vive.

Medellín, abril 6 de 1969.