CORTAZAR: LENGUAJE Y SOCIEDAD

Luis Harss

Yo quiero acercarme a lo más fundamental, creo yo, en Cortázar: el lenguaje como el contexto social más inmediato, el campo de batalla más dramático para el escritor. Y la crítica del lenguaje —nacida de esa "moral del lenguaje" de la que hablaba Octavio Paz— como la pulsación específica del novelista (del poeta, del hombre de palabras) dentro del ritmo vital de la comunidad.

Claro que en este caso no hay ritmo vital, casi; el cuerpo social es un cadáver. "La muerte, trajeada de mentira" hace mucho que anda por la Argentina. Sus formas verbales, que corresponden a sus formas políticas huecas, ya se sabe, son la rimbombancia y el ripio; la retórica de la demagogia, el eufemismo de la alienación. Primero las "bandas municipales" del peronismo; después el terrorismo ideológico de la guerrilla; ahora el silencio patrio del altoparlante militar. Y por debajo siempre la solemnidad en que se ahoga el grito, la voz en cuello del ciudadano serio que pretende cortar la realidad a la medida de sus categorías mentales antediluvianas. Un mundo alienado, desde siempre, por el falso lenguaje que se proyecta no sólo en las formas públicas y espectaculares sino para adentro, hasta el fondo de la vida más íntima, donde el hombre se habla a sí mismo. Ahí donde está la verdadera trampa en que nos encierra la rutina del lenguaje: nuestra fachada pero también, al final, nuestro cuerpo y sustancia, la materia misma de nuestra conciencia. Por eso, en RAYUELA, Cortázar hablaba de la "violación del hombre por la palabra"; y de esa Buenos Aires, "capital del miedo" que en otro momento, otro libro, se le presenta como toda "repulsa y enajenación". De ahí que la crítica radical del lenguaje, en la medida en que genera su propio discurso, sea un acto social subversivo, revolucionario: una violación a la inversa del cuerpo podrido y en ese sentido también, como lo han dicho muchos, la fundación de una nueva realidad, desde el centro de esa pequeña utopía personal que es aprender de nuevo a hablarse, a hablar a los demás. "Para un hispanoamericano", decía Carlos Fuentes, "crear un lenguaje es crear un ser". Una propuesta que vale la pena repetir

porque sigue siendo urgente: aceptar ese desafío de la palabra que— lo ha dicho Fuentes, pero expresando un tema común, una actitud necesaria — nos obliga a "penetrar los niveles de lo real que la realidad cotidiana niega o vela". Oponer— sigo citando a Fuentes— el "lenguaje de la imaginación" al de la barbarie. "Desposeerse" de la fórmula heredada: "renunciar a ella, hacerse extranjero en su lengua, recobrar un desamparo que, de nuevo, convierta a la lengua en un desafío y una exploración". Recordar que "todo sistema se mantiene sobre la utilización del lenguaje" y por eso atacar el lenguaje, con esa ametralladora que es la literatura, es atacar el centro mismo del sistema. Inventar ese lenguaje que diga "todo lo que la historia ha callado". Acceder a la ambigüedad, a la apertura, a la vida, negando al orden establecido "el léxico que éste quisiera" y oponiéndole "el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor". Llegar, con la palabra, a esa "actitud central previa" de la que hablaba Oliveira en RAYUELA y que se parece tanto al "grado cero" de Barthes desde donde se rearticula el mundo, se reestructura la sintaxis misma de nuestra percepción, en ese juego libre de eros y logos en que amor, política, juego, humor, poesía se conjugan en una posibilidad de encuentro. Restablecer, con la metáfora, la alianza secreta del hombre con el mundo, en el filo de la imaginación y el mito, donde se reintegra el cuerpo dolorido. Es la vocación profunda del cronopio de la que nos ha hablado más de una vez Cortázar, en una obra que es una verdadera ontología de la palabra como praxis, forma de vida: el chiste-cachetada que da vuelta la cara de la realidad. La "tomada de pelo sublime" de LOS PREMIOS, el "juego del cementerio" en RAYUELA, las "Ocupaciones raras" de los cronopios, la "acción paralela" de los tártaros en 62, la "gran Joda" del LIBRO DE MANUEL: variantes todas de esa "erótica del verbo" definido en ULTIMO ROUND como el impulso raptor, violador, torturador, profanador de las falsas apariencias en su gesto de "posesión ontológica", su "ansia de ser".

Traigo todo esto al tapete para que suene junto, con su vibración completa. Porque, aunque lo sabemos— ¿pero lo sabemos realmente? — , está de moda entre nosotros, una moda algo borgiana, digamos, para echarle la culpa a alguien, el solipsismo del lenguaje que gira en su órbita propia, el dogma del mundo verbal autónomo que marca la impotencia de la literatura ante la realidad. Antes, en épocas más inocentes, la literatura se atribuía la modesta función de criticar desde afuera: la protesta y el panfleto, indudablemente insuficientes por quedarse en la superficie de las cosas, en la misma retórica fracasada que pretendían atacar. Pero peor es la resignación, tortuosamente disfrazada de sutileza, al objeto verbal desarraigado del mundo que lo ignora. Y creo que vale la pena escuchar la voz que no se entrega a esta fatalidad, que se cree capaz todavía, como se ha creído siempre el poeta no castrado, no intimidado en su voluntad de representación, de regenerar la realidad desde adentro, en la raíz de la conciencia que es la palabra. En un

contexto argentino, recordemos la pobreza de la literatura institucionalizada en este terreno vital. Y, ampliando, la pobreza de toda la retórica intelectual, política y popular (porque hay también una "retórica de barrio y de partido" no menos barroca en sus pompas que la otra) que nos define y nos mata. Otro novelista más joven que Cortázar y más resignado, Manuel Puig, nos recuerda hasta qué punto el hombre, reducido a una caricatura de sí mismo por el lenguaje que consume, no es más que la suma de sus palabras. Y es justamente en este terreno que reacciona el "camaleonismo" del poeta "no coleopterizado", como el Persio de LOS PREMIOS, con su "juego de la gran provocación", en el que reconocemos al raptor de esencias de una larga tradición que le llegó a Cortázar con el surrealismo pero que ya tenía desde antes sus cultores porteños. Y hay que reconocerlos, porque Cortázar no está sólo; si ya en el ADAN BUENOSAYRES— cuyo nexo vital con Cortázar conocemos— Leopoldo Marechal había dicho, memorablemente: "El día es como un pájaro amaestrado,... viene cada doce horas al mundo, por el mismo rincón del globo, y nos encaja su eterna cancioncita; o más bien un maestro pedante, con su bonete de sol y su abecedario de cosas largamente sabidas". Y ya en 1932, con el mismo énfasis en la trampa verbal de la que estamos hablando, Oliverio Girondo, en ESPANTAPAJAROS: "Las costumbre nos teje, diariamente, una telaraña en las pupilas. Poco a poco nos aprisiona la sintaxis, el diccionario". Tan distintas, estas afirmaciones, a las de la complaciente "Oda al diccionario" de Neruda, por ejemplo — "Diccionario, no eres tumba, sepulcro, féretro" sino "preservación, fuego encendido, perpetuamente viviente de la esencia, granero del idioma"; "la palabra es estirpe, la severa y olvidada sentencia, hija de España . . . endurecida como reja de arado, fija en su límite de anticuada herramienta, preservada con su hermosura exacta y su dureza de medalla"— que cito para que midamos el contraste, la distancia entre los que, en última instancia, y a pesar de su actuación en otros planos y aun de su mejor práctica poética, aceptan la estaliniana limitación verbal de la Gran Costumbre y los que la rechazan. Y es en ese sentido que digo que el rechazo de la palabra hecha tiene su tradición también en la Argentina, hay esperanza, desde el momento que reconocemos, por ejemplo, en los tártaros, Calac y Polanco, un eco de esa anticipación que nos había dado Maréchal con su Castor y Póllux: cronopios, piantados, poetas todos dedicados a pinchar los globitos de la complacencia burguesa que va tan unida a la "acrisolada decencia" de nuestro regimen militar y verbal.

Lo que nos da Cortázar, creo, es la entrada a otro mundo hablado distinto, vivido de otro modo. Es el sentido lúdico, erótico, poético de esa "máquina implacable de los juegos de palabras" que vemos en LIBRO DE MANUEL "abriendo puertas y mostrando zaguanes en la sombra". La metáfora, en este caso— se trata de la "vejación" de la burguesita Gladis por Oseares violenta: el coito anal. Pero creo que no hay que quedarse en el posible

escándalo de esta imagen clave sino explorarla como símbolo de la posesión del mundo que propone el poeta desde los ángulos más prohibidos, las posturas menos "canónicas". También en RAYUELA la Maga, cuerpo del mundo inaccesible, el mundo del deseo, es "vejada" en el acto sexual que, verbalizado en uno de los capítulos prescindibles, es el glíglico del amor. El equivalente, en 62, son los juegos infantiles de Nicole y Marrast reproducidos, en LIBRO DE MANUEL otra vez, en las "lecciones de patafísica" que le da Andrés a la francesita "libresca y cartesiana", Francine. Glíglico, vesre, lunfardo, jerigonza, patafísica: son todas cifras del acceso, irrupciones y cópulas secretas que van formando su propia trama, como ese "artificio de palabras" en 62 que genera personajes y situaciones en otro tiempo y espacio, otro encuentro de cuerpos, nacido de las "asociaciones fonéticas, vagamente mágicas" en un restaurant de guirnaldas con un alfabeto ruso (un diario visto al revés) en un espejo, la etiqueta de una botella y la palabra captada al vuelo que se multiplica. En LOS PREMIOS, si mal no recuerdo, ya había un primer glíglico inventado por el chico del astro, Jorge, a partir del fárrago de la etiqueta de un frasco de medicina. Y también en LOS PREMIOS Persio hace su "lectura caligráfica" del cielo, del Logos de las estrellas, absorto en ese río de palabras que, convertido en "meditación, tinta secreta", va permeando "el tenso pergamino de la noche" hasta que "invade" la "materia opaca", como el barco, "verga de hierro", viola la "viscosa vulva" del mar. En PROSA DEL OBSERVATORIO, otra vez, las "palabras anguilas" son el flujo seminal de una nueva manera de estar y de ser; el gesto de la voluntad de "que lo dicho sea", escapando a los colmillos afilados de la "perra aristotélica", a las hebras y telarañas de la "matemática ancestral", contra las que "un sultán herido de diferencia yergue su voluntad enamorada, desafía un cielo que una vez más propone las cartas transmisibles, entabla una lenta, interminable cópula con un cielo que exige obediencia y orden y que él violará noche tras noche en cada lecho de piedra", para así dar el salto "a lo abierto", dejando atrás "una ciencia y una política a nivel de caspa, de bandera, de lenguaje, de sexo encadenado".

Y ahora paso a un aspecto más discutible, me parece a mí, de esta "moral del lenguaje" de Cortázar: la caracterización verbal de sus personajes que es, muchas veces, un enjuiciamiento. Ya en LOS FREMIOS se da esta tendencia, quizá algo antipática, a juzgar moralmente al personaje según su forma de hablar. Por un lado está el disfrute de las distintas voces o retóricas de profesión o de barrio o de capa social que van formando el cuadro satírico (el retrato verbal) de la sociedad argentina. Pero hay también, indudablemente, una distribución de méritos por lo que podríamos llamar grados de cursilería o de sofisticación cultural. Así, por ejemplo, se hace una sutil distinción, desde el comienzo, entre los que son capaces de decir "vomitar" y los que, a la mersa, es decir a la fina, prefieren "lanzar" o "devolver", y el burócrata de

la lengua que prefiere "arrojar". Dentro de este esquema, por cierto muy cómico, el Doctor Restelli es el almidón del eufemismo; López, su chistoso colega, es el cronopio; los Trejo, socialmente el "eslabón intermedio" entre la mersa y la aristocracia— representada por Paula, la nena de buena familia con veleidades intelectuales que se burla de lo que su clase llama los caches—, son la encarnación de los valores del medio pelo. En Persio, en cambio (Max Jacob por la bocha, Raymond Roussel por su sistema de asociaciones), reconocemos al poeta; y en Jorge, inventor del glíglico, al catalizador de fuerzas: el "magnetisseur" surrealista. Más ambiguo es el caso del Pelusa, el representante de la chusma que tanta hilaridad inspira con sus mala-propismos, en los que comparten con el autor esa auténtica pasión argentina, según Borges, que es el esnobismo. Pero también, al final, en el asalto de la proa, el Pelusa es el que brilla con el proteico heroísmo del proletariado verbal sublevado; de alguna manera no muy consciente, ni en él ni quizá en el autor, se encarna en él palabra revolucionaria. Es decir que además del esquema social hay un esquema moral y hasta alegórico en que se realiza cada personaje y que determina en alguna medida su acción dentro del conjunto. Podríamos hablar incluso de un cierto maniqueísmo que divide a los buenos de los malos, según como hablan. Y en este sentido el Pelusa, aunque mersa, se incorpora a los del lenguaje vivo; y los verdaderos villanos son los del idioma muerto de la burocracia que al final niega la experiencia— borra la visión que no se puede sostener y que se paga con la vida, como le pasa a Medrano— con la fórmula verbal que nos devuelve a la tranquilizadora normalidad.

Y en LIBRO DE MANUEL el esquema moral de esta distribución verbal es todavía claro y, diría yo, hasta peligrosamente frivolo en su tendencia, ya no a la tomada de pelo que en fin de cuentas es el privilegio de la sátira, sino a la demagogia netamente política. Me refiero, está claro, a la demasiado fácil, demasiado arbitraria repartición de papeles entre los revolucionarios "puros", los burócratas de la revolución, los antirrevolucionarios, etc., según su modalidad verbal. Así, por ejemplo, hay un idioma "made in Lonstein", el "rabinito" masturbador, que es parte de la acción paralela de la Joda, hecho de una mezcla de vesre, glíglico y Fortrán. Lo que determina, justamente, la posición de Lonstein dentro de la Joda es ese "lenguaje simbólico" a medio camino entre la computadora y la poesía, como el rabinito mismo con su solitaria erótica masturbatoria que no llega a ser completamente poética de la revolución. En otro polo dialéctico están las cartas de Sara que pretenden demostrar el espíritu de autenticidad y espontaneidad que desprecian las fuerzas de la represión en los que "somos diferentes y podemos ser felices". Están las improvisaciones y fantasías de Ludmilla, la polaquita "vital y entradora" con ecos de la Maga de RAYUELA, que se embarca digamos que por instinto poético con la revolución y en cuyos juegos con Manuel hay un "lenguaje cifrado" y una "llamada" para Andrés

que se flagela con la culpabilidad que siente por no poder salir de sus "caquitas privadas". En Fernando, el "rotito" chileno recienvenido con sus "problemas de paladar", vemos al inocente que hay que educar y liberar. En cambio, en Marcos, el puro, el "jefe de hombres" — como en Patricio, el padre del hombre nuevo que será Manuel — , "su idioma corriente es como su vida, una alianza de iconoclastia y creación, reflejo de lo revolucionario entendido antes de todo sistema" en el que reconocemos la "actitud central previa" de la que hablaba Oliveira en RAYUELA. En Marcos, más que en nadie— hasta sus "palabrotas", según Andrés, aluden a "lo que late detrás, el dios de los cuerpos, el gran río caliente del amor" — se encarna "la erótica de la revolución que alguna vez tendrá que optar", contra el puritanismo de los burócratas, "por otra definición del hombre". Francine, por otra parte, como lo indica su nombre, es la clásica francesita revolucionaria de librería. En Gómez, el panameño, como en Verneuil y Roland, está el fanático, el verdugo, el comisario; son "las hormigas del buen lado, los fascistas de la revolución". En Oscar, en cambio, con sus horóscopos, su luna de convento, su combinación de revolución y fantasía (es el de los conteiners de doble fondo donde el contrabando revolucionario se disfraza de peludo y pingüino) se funden poesía y acción. Pero la Cuca Gladys, su novia, azafata ("otesdelér" es el término burlón), es la burguesita útil. Hay un contraste general también entre el espíritu aleatorio, humorístico y por lo tanto más auténticamente subversivo de los latinoamericanos (exceptuando a Gómez) y la seriedad francesa con su ortodoxia ideológica, su dogmatismo retórico en que renace la "máquina de represiones" que refleja simétricamente la de la sociedad burguesa, mostrando "la infiltración de lo abolido en lo nuevo". El aprendizaje que hará el chico Manuel, con su album de recortes, de todas estas modalidades, será su "alfabetización". Así se va integrando el texto donde "lo que uno cree broma" cede y da paso a "lo otro" que "empieza después y por debajo, . . . como una subrepticia recurrencia de la broma o del juego de palabras o del acto gratuito que se encarama sobre lo que no es broma" y apunta a la otra orilla del hombre simbolizada en la revolución que es también poesía, amor, juego, carnaval. En el centro está Andrés, desgarrado entre sus dos mundos: "Francine en su jaula precisa" y "el otro lado de su vida", Ludmilla; es decir, el orden intelectual estatuido que lo aprisiona y la explosión creadora de la revolución. El problema, para el lector, dentro de un planteo tan esquemático, tan demagógico, es creer en esa supuesta identificación de lenguaje con posición ya no vital sino política. En la Argentina real, que yo sepa, no se ha producido nunca, ni hay razón de pensar que pueda producirse entre los supuestos revolucionarios puros o espontáneos, si los hay, esa "mutación" al idioma vivo que, en la visión de Cortázar, sería el lenguaje creador de la sociedad renovada. Se trata, entonces, claramente, de una utopía, un sueño revolucionario que se acerca más a la visión de Breton que la de Marx. La frivolidad a que me

he referido está, creo yo, en confundir una visión con la otra, o el deseo con la realidad. Y hay otra confusión que viene del esnobismo de LOS PREMIOS y que, en un momento crucial, llega a destruir el esquema lingüístico, es decir el eje mismo del libro. Es el momento en que, tratando de "vivenciar el diálogo" entre los secuestradores y preguntándose, con cierta displicencia, "en qué clase de lenguaje van a hablar", en vez de la retórica oficialista que podríamos esperar, de acuerdo con el esquema moral, Cortázar les atribuye algo que se parece sospechosamente a la jerga del Pelusa. La alegoría política y moral de pronto se desbarata en una burla de lo que evidentemente, para Cortázar, es otra forma de la mersa. Y la visión del revolucionario que tenemos en ese momento, por contraste, es la del espíritu elitista que siempre ha sido la tentación de Cortázar y que invalida toda la supuesta espontaneidad revolucionaria que es la tesis del libro.

Pero hay un consuelo en esa irrupción de una dialéctica en otra: el regreso, explícito en OCTAEDRO, que es la otra cara de la moneda— por su composición casi simultánea con LIBRO DE MANUEL— a "la excepción . . . que de golpe desajustaba levemente el esquema". Porque el esquema retórico-político del LIBRO DE MANUEL es, finalmente, otra rutina de la que hay que liberarse también para sacar la palabra de su etiqueta y devolverla al vértigo. Y en OCTAEDRO Cortázar vuelve a verse, o mejor dicho se sigue viendo, como lo ha hecho siempre, "desde las palabras como si fuera otro", en la postura del que a cada momento y a pesar de los urgentes compromisos con una determinada realidad política, se redescubre "por primera vez en mí mismo como en un increíble país extranjero". Sigue, en OCTAEDRO, la "esperanza de una convergencia" en los "ritos y pasajes" de la palabra que llama "desde otras orillas de la vida" donde "todavía cabe imaginar cualquier cosa" si se acepta la necesidad de "violar las palabras" para acercarse a "otra manera de vivir". Es lo que hacen los niños-cronopios que "miran fijo y de lleno en las cosas". Y también en el LIBRO DE MANUEL, y a pesar de todo, está vivo este niño en los que luchan, desde el fondo del deseo, por "conservar un poco de juego, un poco de Manuel en la conducta". Y en el autor que al armar su "baúl de recortes" invoca el espíritu libre de los versos infantiles que son— para el futuro hombre entero, el gran reconciliado— quizá el nivel de integración más profundo de la utopía poética.