MATE, TANGO Y METAFÍSICA

Saúl Yurkievich

Es más fácil para mí hablar de lo velado, lo esquivo, lo reticente que sobre lo manifiesto, lo obvio, lo omnipresente. La argentinidad expresa, declarativa, asumida de Julio Cortázar está al alcance de cualquier lector. Y cuanto más ajeno sea, mejor la percibirá. Cualquier analista puede compilar una buena colección de señales palpables y organizarías en discurso expositivo. El inventario parece fácil: referencias geográficas (Banfield, Villa del Parque), epocales (*grandeza y decadencia de Pascualito Pérez,* zapatos de Fanacal o de Tonsa), étnicas (mate, tango y metafísica), sociopolíticas (generación del 40, soledad, renuncia a la acción, *Romanos viendo pasar los bárbaros),* estéticas (arte de museo y biblioteca *los encaramados en la literatura de ficción deplorarán su deliberado contubernio con la historia de nuestros días),* lingüísticas (qué va chaché). Cualquier analista puede colectar referencias identificables como nacionales, agentes de una localización o de una regionalidad unas veces querida, ostensible, otras veces osmótica, adentrada, inherente (me pregunto si puedo calificarla de ontológica sin caer en las discutidas esencias nacionales).

Me atrae más la segunda, aquélla que se detecta a través de marcas insinuantes, más sutiles, intradérmicas, no tanto en la literalidad como en lo noético y en lo imaginario, en los perceptos, en lo connotado, en los flujos figurales, en los reflujos de la memoria, en los dejos del decir. Me territorio a la zona, paraje personal que libra el acceso al dédalo entrañable, umbral del sueño. Esa puerta hacia sí mismo puede brindarla un paisaje anodino, un rincón de Villa del Parque o del Once, como esa calle

Veinticuatro de Noviembre que resurge cada tanto en *62: Modelo para armar,* ligada siempre a la deriva onírica:

> Entro sin saber cómo en mi ciudad, a veces otras noches salgo a calles y casas y sé que no es mi ciudad, mi ciudad la conozco por una expectativa agazapada, algo que no es el miedo todavía pero tiene su forma y su perro y cuando es mi ciudad sé que primero habrá el mercado con portales y con tiendas de frutas, los rieles relucientes de un tranvía que se pierde hacia un rumbo donde fui joven pero no en mi ciudad, un barrio como el Once en Buenos Aires, un olor a colegio, paredones tranquilos y un blanco cenotaflo, la calle Veinticuatro de Noviembre quizás, donde no hay cenotafios pero está en mi ciudad cuando es su noche.

O la "patria secreta" puede ser una galería, un lugar ambiguo, de transición, un espacio potencial, como el Pasaje Güemes, *caverna del tesoro, presunto paraíso, Bazar Inalcanzable.* En ese *falso cielo de estucos y claraboyas,* memorado por un escritor adulto, se restaura un rito de pasaje de la adolescencia a la virilidad, se vuelve allá por el año 28 cuando ese recinto era de tránsito y de transgresión, posible ingreso al misterio del sexo, un comenzar a adentrarse en la intimidad corporal, a la vez tabú y tentación liberadora. O lo argentino puede ser el ómnibus 168 que va de Villa del Parque a Retiro, lleno de necrófllos que bajan en la Chacarita para visitar a sus queridos muertos, un ómnibus que se lleva el mundo por delante, que acelera y frena impetuosamente, metáfora de esa violencia rudimentaria, de esa prepotencia resentida de la Argentina popular de los años cincuenta.

La Argentina de Julio es en gran parte la mía. Yo también soy un intelectual de clase media, esteta tributario de la ilustración liberal, hijo de la urbe cosmopolita, producto de la sofisticación bonaerense. Tuve la misma formación enciclopédica, parecidos ídolos, iguales aficiones, semejantes frustraciones. Lamentablemente no puedo reducir nuestra Argentina a figuraciones simbólicas, a sustrato imaginario, a recuperación subjetiva. Nuestra Argentina es también la de los sueños de la tierra, la del pacto neocolonial, la de la exacción financiera, la de la dictadura militar, la de la guerra larvada, la de la represión homicida que Julio combatió por todos los medios a su alcance. La Argentina es también ese sojuzgamiento metódicamente instrumentado por nuestras fuerzas armadas que enajenaron todo derecho, que persiguieron, encarcelaron, torturaron y asesinaron no sólo a los insurrectos sino a todo presumible opositor. Contra esa patria de los privilegios, contra ese enemigo incompatible con nuestra noción de justicia, Julio luchó con su propia boca de fuego: su palabra preclara.

De los tres pactos que lo ligan al referente Argentina, el mimético, el biográfico y el lingüístico, Julio acata en grueso los dos últimos. Su obra es, sobre todo en las prosas abiertas (llamo así a las no ceñidas al restrictivo módulo del cuento), fundamentalmente autorrepresentativa, autobiográfica. Aunque no podamos endilgar a la persona del autor todo el repertorio anecdótico que aparece en sus escritos, sí podemos considerar ese

conjunto como autoexpresivo. No cabe duda que las tres últimas novelas son autorreferentes. Los protagonistas de las tres – Oliveira, Juan y Andrés – constituyen básicamente el mismo personaje: son los sucedáneos de Cortázar, autorretratos, es decir espejos de tinta. A ellos transporta su propia mentalidad, su propia experiencia, su propia situación. De ahí la transferencia que los lectores operan trasladando de inmediato y por completo la subjetividad narrada a la subjetividad empírica. Cortázar mismo, por la multiplicidad de coincidencias entre novelado y novelista, estimula esta transfusión. Y en verdad, leyéndolo se recupera, imponente, la querida presencia del autor como si se pintase de cuerpo entero. Revive lo singular y lo típico. (Aquí debo circunscribirme a esa tipicidad.) Revive el argentino escindido entre arraigo y desarraigo, en perpetua crisis de conciencia, en relación hipercrítica con la cultura de origen, con un amor a lo nativo que para ejercerse plenamente necesita del alejamiento, necesita del trato liberado que sólo da la lejanía nostálgica, (*...pobrecito Horacio anclado en París, cómo habrá cambiado tu calle Corrientes, Suipacha, Esmeralda, y el viejo arrabal.*) Revive el cultor de la literatura y del arte universales, especialmente característico de la generación del 40, el bibliófago políglota modelado por la lectura de la biblioteca de Babel y a la vez en rebeldía contra esa formación enciclopédica:

> Argentino compadrón, desembarcado con la suficiencia de una cultura de tres por cinco, entendido en todo, al día en todo, con un buen gusto aceptable, la historia de la raza humana bien sabida, los períodos artísticos, el románico y el gótico, las corrientes filosóficas, las tensiones políticas, la Shell Mex, la acción y la reflexión, el compromiso y la libertad, Piero della Francesca y Anton Webern, la tecnología bien catalogada, Lettera 22, Fiat 1600, Juan XXIII. Qué bien, qué bien. *(Rayuela,* p. 485)

Al leerlo revive el periférico, el transcultural que practica insólitas mixturas, intercalaciones y extrapolaciones estrafalarias, barajando con desembarazo excéntrico (no centrado en la literatura local ni en la literatura de su lengua) citas y referencias de vastedad equiparable a la de Borges, su maestro, a la de Octavio Paz y Lezama Lima, sus coetáneos, sus semejantes. Ese abanico cosmopolita que se despliega en los textos como *tesaurus,* como la cola de los mil ojos de pavo real, ese pavoneo de lecturas, ese inventario de préstamos instigadores de la propia escritura, esa gula alejandrina de generar literatura por inseminación ostensible de los textos padres, por una especie de gestación patrimonial pueden atribuirse a la formación bonaerense de Cortázar, a una tónica mundialista y metropolitana propia de nuestro ambiente, al sinnúmero de libros de toda laya, de cualquier procedencia ingurgitados durante aquellos años de exilio interior, de profesor secundario en adormiladas ciudades pampeanas. Bastante argentino debe ser, sospecho, tamaño patchwork, omnisciente y omnicomprensivo, formado por incitación ambiental y a fuerza de empeño autodidacta, propio de quien aspira a ingresar en el cenáculo de la revista *Sur,* donde Borges lleva la voz cantante. Como Borges que

amalgama literatura oriental o teológica con cuento policial, que hace convivir la épica homérica con la gauchesca, las leyendas de las *Mil y una noches* con historias de cuchilleros del Bajo Palermo, también Cortázar se muestra afecto a la mezcla de jerarquías, al popurrí tipo *Tesoro de la juventud* o almanaque de Hachette; extrema el menjunje haciendo cohabitar el Bhagavadgita con César Bruto, Zen con jazz, Lautréamont con letras de tango, Ezra Pound con Ceferino Piriz. Pero no sólo entremezcla lo monumental con lo vernáculo, lo magno con lo cursi, también practica alternancias multilingues. Mediante contrastantes cambios de registro, infunde a su escritura nerviosa variedad tonal, formal, léxica. Mutante ubicuo, muda del estilo alto, del vuelo lírico, de las pompas figurales, de la amplificación fastuosa al lunfardo de entrecasa, a la picardía popular, a la cachada, a la bronca, a la mufa y a la fiaca. Pero, por supuesto, por más que lo magistral sea contrarrestado por la bullanga callejera, puesto en contacto promiscuo con los discursos profanadores, contaminado por la malicia canyengue, por lo chiflado, por más que se borronee la frontera entre arte y antiarte, entre la escritura de cabinet d'auteur y la labia porteña, la cultura ilustre y la literatura literaria guardan la regencia del texto porque al fin, mal que te pese, escritor argentino sos, hipersofisticado e hiperculto, por más ascesis bárbaras, por más arrasamientos surrealistas, por más desnudeces y descensos que te propongas. Sí, por más contaminaciones irreverentes, el connubio de musa con museo mantendrá su vigencia pero todo será dicho en argentino, en una lengua cuyo módulo elocutivo es electivamente el coloquial rioplatense. Todo será dicho en lengua materna, en idioma nacional:

> Ahí está – dijo Ollveira –. Tenía que suceder, a vos no te cambia nadie. Llegas al borde de las cosas y uno piensa que por fin vas a entender, pero es inútil, che, empezás a darles la vuelta, a leerles las etiquetas. Te quedas en el prospecto, pibe.
> – ¿Y qué? – dijo Traveler –. ¿Por qué te tengo que hacer el juego, hermano?
> – Los juegos se hacen solos, sos vos el que mete un palito para frenar la rueda.
> – La rueda que vos fabricaste, si vamos a eso.
> – No creo – dijo Ollveira –. Yo no hice más que suscitar las circunstancias, como dicen los entendidos. El juego había que jugarlo limpio.
> – Frase de perdedor, viejito.
> – Es fácil perder si otro te carga la taba.
> – Sos grande – dijo Traveler –. Puro sentimiento gaucho, *flayuela,* 291-292)

Tanto los monólogos como los diálogos, la introspección como la conversación novelescas estarán modulados sobre la base de la oralidad porteña, acentuando o atenuando los rasgos locales según la condición de cada locutor. Los protagonistas de

las tres últimas novelas hablan como el autor. Cuanto mayor es la identificación de Cortázar con sus personajes más se acentúa la impronta rioplatense, porque el pacto autobiográfico se consuma plenamente. La elocución porteña constituye la base de sustentación y de lanzamiento que permite toda clase de ensanches, piruetas, apartamientos, altibajos, invenciones, todo ese jugueteo verbal que Cortázar fragua con diestra desenvoltura, con máxima pericia. Todo se hace en ¡das y vueltas, desde y hacia la lengua oriunda. Y todo proviene de esa opción básica de escribir "hablado". La cosa empieza con la determinación temprana de salir del "columbario", de desechar lo más posible *las decantadas frases y los ritmos lujosos del ayer, los modos áulicos de decir y de callar*. La cosa empieza cuando Cortázar se propone apartarse de la tiesa y atildada literatura nacional, quitarse el remilgo estilístico de la generación del 40.

Cortázar se divorcia de esa *literatura llena de decoro y premios nacionales o municipales* por lo que ella implica como modo de decir y de vivir. Practica en su escritura una discrepancia cada vez mayor y a menudo la fustiga bromeando en torno de su solemne compostura o criticando su rebuscamiento, su preciosismo y su cerrazón. En una divertida prosa – "De la seriedad en los velorios" – denuncia la alarmante falta de humor en las letras argentinas:

> Pero seamos serios y observemos que el humor, desterrado de nuestras letras contemporáneas (Macedonio, el primer Borges, el primer Nalé, César Bruto, Marechal a ratos, son *outsiders* escandalosos en nuestro hipódromo literario) representa mal que les pese a los tortugones una constante del espíritu argentino en todos los registros culturales o temperamentales que van de la alfilada tradición de Mansilla, Wilde, Cambaceres y Payró hasta el humor sublime del reo porteño que en la plataforma del tranvía 85 más que completo, mandado a callar en sus protestas por su guarda masificado, le contesta "Y qué querés? ¿Que muera en silencio?" (*La vuelta al día en ochenta mundos,* p. 33).

Cortázar confronta la chispa del porteño cuando habla y el hieratismo cuando escribe. La lengua conversada y la literaria en vez de vivificarse mutuamente parecen separadas por un muro de falso pudor. Hay que sacar a la literatura de su profiláctico retiro, relajar su pretenciosa tiesura mediante buenas dosis de humor e infundirle la vivacidad oral del porteño. Hay que acabar con los clisés, tomar lecciones de picardía rea, aprender a escribir "hablado" sin caer en la escritura de pizzeria: populachera.

En *Rayuela,* Cortázar se explaya sobre los efectos nefastos de nuestra literatura literaria y sobre los defectos de nuestro establishment de las letras. De paso, denuncia las taras y las rémoras de nuestra burguesía bienpensante, orgullosa de su acrisolada argentinidad. Convierte al silbido en símbolo del alegre desenfreno, del jubiloso desenfado, del frenesí vital que falta a la literatura nacional. Esta circunspecta literatura

silba poco, su grave compostura no le permite ninguna estridencia. No puede desentonar no admite esa descarga expansiva y jubilosa que es el silbido:

> ... En cuanto a la literatura argentina silbaba poco, lo que era vergüenza. Por eso aunque Oliveira no había leído a Cambaceres, tendía a considerarlo un maestro nada más que por sus títulos, a veces imaginaba una continuación en la que el silbido se iba adentrando en la Argentina visible e invisible, la envolvía en su piolín reluciente y proponía a la estupefacción universal ese matambre arrollado que poco tenía que ver con la versión áulica de las embajadas y el contenido del rotograbado dominical y digestivo de los Gainza Mitre Paz y todavía menos con los cultos necrofílicos de la baguala y el barrio de Boedo. *(Rayuela ,* p. 275)

O sea: oponer el desparpajo del silbido al decoro hipócrita. Cortázar asocia Buenos Aires con todas las facetas del miedo, con prescindencia, con medias tintas, con tergiversación, mojigatería. En el capítulo 75 de *Rayuela* da una semblanza a la vez irónica y nostalgiosa del Buenos Aires, *capital del miedo,* donde sonetistas que dialogan con los astros se instalan en una apariencia de estilo imperial, donde eso que llaman buen sentido y buena educación no es más que allanamiento de la aplanadora social que alisa toda saliencia. Ese Buenos Aires discreto y bien vestido, que presume de culto es para Cortázar el reino de la claudicación y del escamoteo. Y el más grave en el plano estético, es el de la escritura distante: escribir eufónica y eufemísticamente, en suspensión, sin estar implicado hasta el tuétano. El uso profesional de la escritura incurre en el ocultamiento más mentiroso. Las palabras que se conciertan para consonar melodiosamente proporcionan una hipnosis beata que enmascara la verdadera humanidad. Esta literatura literaria, afición ya secular en la Argentina, impide residir en la realidad, revivirla desholladamente, afincar con la palabra en el meollo de lo real.

Así como Morelli perfila el retrato del inconformista, el que se mueve al margen de toda gracia en busca de lo axial, el que por lo nimio o por lo desmesurado evita las frecuencias intermedias, la zona corriente de la aglomeración humana, *el que rechaza todo lo que huele a idea recibida, a traición, a estructura gregaria basada en el miedo,* Oliveira boceta el retrato del escritor conformista. Este prototipo del establishment porteño cultiva la literatura complaciente, contemporiza en todo, acata el modelo de hombre hecho y derecho, ingresa en el sistema:

> Después uno se ponía el traje azul, se peinaba las sienes plateadas y entraba en las exposiciones de pintura, en la Sade y en el Richmond, reconciliado con el mundo, un escepticismo discreto, un aire de estar de vuelta, un ingreso cadencioso en la madurez, en el matrimonio, en el sermón paterno a la hora del asado o la libreta de clasificaciones insatisfactoria. *(Rayuela,* p. 339)

También en el *Libro de Manuel* hay un retrato de integrado parecido al de *Rayuela:* corresponde a Andrés. Tal es la semblanza del escritor que Julio hubiera podido ser de atemperar sus fobias, de transigir, de dejarse domesticar por la vida cuadriculada, de aceptar lo vicario o lo gregario. Tal es el "esquema coherente" de pensamiento y de vida del que escapa al elegir el exilio. O de quedar en Buenos Aires se hubiese asemejado a Traveler, su dopelganger, otro descolocado, que cultiva el estar a medias: pero que se resigna al orden del territorio, a no extremar la búsqueda. Tales son los peligros de los que Cortázar huye apelando a la defensa radical: el destierro. Se libera del lastre social, nacional, pero no del desajuste íntimo, se va a París con sus conflictos entre apetencia sapiente y tabla rasa, entre prejuicios bibliotecarios y desmadres surrealistas, se va a París a desescribir la literatura argentina y a librar su batalla antropológica.

Resulta que todo lo que desciñe, amplifica, extrapola, catapulta ocurre en París; es virtud de la ciudad mandala. Los prodigios provienen de esa Meca. Y la mala vida, casi toda ella, la de la libreta de enrolamiento y libreta de casamiento, la de la domesticidad con señora de su casa y progenie invasora, la de la ciudadanía honorable es según Cortázar de hechura nacional. Los cepos burgueses que espantan a Cortázar remiten a esa argentinidad de la que se reniega. La disyuntiva entre la mentira colectiva y la soledad rencorosa, el atrincheramiento en una profesión para desentenderse de los reclamos acuciantes de la vida, para protegerse del entorno anulador, o el cultivo de una cultura evasiva para hurtar el cuerpo a la historia candente son actitudes típicas del argentino medio, como lo es esquivar el fondo de los problemas mediante una especialización de cualquier orden, cuyo ejercicio confiere *las más altas ejecutorias de la argentinidad*. El orden fariseo es argentino. La vida oprimente, sujeta a los falaces rituales de la tribu, la de la obediencia civil, la de la gleba laboral y familiar, la de las convenciones mentales y lingüísticas (decir esposa/ esposo en lugar de mujer/marido), la de la biografía previsible, la de la literatura que se amolda, esa es Argentina. El orden represivo y censorio es argentino porque el rechazo radical de Cortázar se genera vivencialmente a partir de una experiencia directa de choque con el medio originario (familiar, vecinal, amistoso, escolar, público), experiencia constitutiva de la personalidad consubstancial a ella. No me pregunto si la caracterización que Julio hace de la literatura y la burguesía argentinas son o no veraces, extensibles al presente. Me interesa lo que connotan como rechazo personal, como negación generadora de su concepción del mundo y de la escritura. Más que como ideologemas o repudios sociorreferenciales, me Interesan como repulsa íntimamente anclada en la subjetividad de Julio y como tal, condicionante de su producción imaginaria.

Ese divorcio insoportable entre programa de liberación personal y represivo patrón comunitario, entre convicción interior y consenso social trasuntan un desgarramiento intensamente experimentado durante la etapa del argentino de adentro, del exilio interior. De ahí lo colérico y encarnizado de esa versión que expresa su aversión a una buena parte de su pasado. De ahí el ahinco de alguien que tiene que deshacerse de

arraigadas rémoras, detectar las marcas hasta en el fuero más íntimo, en lo psicológico y en lo sexual, para tratar de librarse de ellas, porque muchas se han hecho carne en él.

(No huye sólo de la pacatería burguesa, también del país todavía bárbaro, del peronismo populachero y sus estruendosos ritos, de la casa tomada, del ómnibus amenazante, de la banda de alpargatas. Así lo dice, discretamente, en *Salvo el crepúsculo:*

> Desembarqué en un Buenos Aires del que volvería a salir dos años después, incapaz de soportar desengaños consecutivos que iban desde los sentimientos hasta a un estilo de vida que las calles del nuevo Buenos Aires peronista me negaban. ¿Pero para qué hablar de eso en poemas que demasiado lo contenían sin decirlo? (p. 323))

Y para no vivir como lobo estepario disfrazado de fama, para no ponerse la corbata negra por el duelo nacional, se va del territorio a la zona, parte a París, *vertiginosa rayuela,* para tomarse todas las libertades, para encontrar más allá del sentido la verdad inventada, para olvidarse de los tortugones amoratados, de los monolitos, para crearse una antipeluca, para que las razones de la cólera se acomoden con las buenas nostalgias, para fantasear a gusto, para fabular una nueva literatura. Y nada mejor que ese desdoblamiento del destierro, ese embate mental del escritor que quiere salirse de su encuadre originario sin poder entrar del todo en la cultura tutora, la que sirve de parangón para saber las insuficiencias de la nativa. Nada mejor para Cortázar que instalarse en el entremundo, en la brecha atópica, en el no lugar o lugar quimérico, que posibilita el más exitante, el más extraño emplazamiento imaginario, aquél que da lo mejor de su escritura.

Y mientras pueda, Cortázar convertirá esa posición intersticial, ese desfasaje que lo excentra, en postura vital y en poética, mientras la candente y explosiva realidad de nuestra tierra no le exija estar del todo allí donde la lucha arrecia. Pero volverá a su lateralidad, a su deshora siempre que pueda, siempre que pueda.

NOTA:

Las ediciones por las que se cita son las siguientes: *Rayuela* (Buenos Aires: Sudamericana, 1963); *Libro de Manuel* (Buenos Aires: Sudamericana, 1973); *La vuelta al día en 80 mundos* (México-Buenos Aires: Siglo XXI, 1967); *Salvo el crepúsculo* (México: Nueva Imagen, 1984).