

Modelo para armar el blanco

Existe un documento cinematográfico sostenido en *la red*⁵ en el que algo confusamente (más debido quizás al hecho de ser quienes son y fueron los protagonistas, como ocurre con el único documento cinematográfico que nos muestra al poeta César Vallejo, que con la calidad en sí de la grabación) Octavio Paz y Julio Cortázar, en India y conjuntamente con mujeres y niños, y Aurora Bernárdez (compañera de Julio) danzan a discreción, bajo aparente sindió y vibrante luminosidad.

Confianto en que este pretexto, el del vídeo, el de la amistad, el de la compenetración humana, no llegue a ser menos innoble e injustificado que el que propone el centenario del nacimiento de dos hombres, y no dos escritores, para poner de nuevo la lupa y la opacidad sobre su labor, quisiera aquí señalar, casi exclusivamente con referencia a textos de los citados autores (y de manera especial a dos obras: *Blanco* y *62 Modelo para armar*), la *análoga* cosmovisión de lo poético que, tanto en sus obras críticas como literarias, desarrollaron al descubrirla estos dos ligeros morenos derviches.

Pero vayamos, antes de nada, a la amistad, a sus fueros. Julio Cortázar y Octavio Paz trabaron migas allá por los años 50. Julio era entonces una rayuela en larva llena de piedrecita en sazón, y Octavio, *Piedra de Sol*, era *libertad bajo palabra*, pronto embajador en India. De hecho, de las numerosas cartas que ambos se dirigieron, sólo ha quedado (o ha sido publicada) una de Julio a Octavio en la que se explaya, con admiración disidente, sobre *El arco y la lira* (1956); se conserva también una reseña del mismo sobre *Libertad bajo palabra*. Por su parte, Octavio Paz dirá poco años después en aquel *Sólo a dos voces* (1973) que contrapunteó Julián Ríos ((lo que en este artículo, esta vez a la par con Julio *Denis*, queremos ver ocurrir nuevamente): “Cortázar es el escritor de mi lengua del que yo me siento más cerca...”.

Lo Poético Lo Analógico Lo Primordial

La analogía es la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque esto *no es* aquello es posible tender un puente entre eso y aquello. (...) La analogía no implica la unidad del mundo sino su pluralidad, no la identidad del hombre sino su división, su perpetuo escindirse de sí mismo. (...) “Fourier y la analogía poética”. (Paz, 1974)⁶

5 <http://bunkerpop.mx/bunker-literatura/octavio-paz-y-julio-cortazar-bailando/>

6 La obra *Teatro de signos -transparencias*. (Madrid: Fundamentos, 1974) carece de numeración debido a su especial concepción del ordenamiento del contenido del mismo.

Así hablaba Octavio, *del lado de acá*, acerca de la *analogía*, ese modo de concebir, de ver el mundo, del que nace lo esencialmente poético. *Del lado de allá*, Cortázar, en una obra escrita entre 1951 y 1952 pero publicada años después de su muerte (*Imagen de John Keats*), en la cual, gracias a un cremoso y vivo, novela y ensayo par a par, discurrir por la vida y obra del poeta inglés, termina su texto con unos capítulos en los que expone su concepción de lo poético, y allí dicta:

(...) en realidad es la ciencia la establecedora de relaciones <<privilegiadas>> y, en último término, *ajenas*⁷ al hombre que tiene que incorporárselas poco a poco y por aprendizaje. Un chico de cuatro años puede decir con toda espontaneidad: <<Qué raro que los árboles se abriguen en verano, al revés de nosotros>> pero sólo a los ocho años, y con qué trabajo, aprenderá las características de lo vegetal y lo que va de un árbol a una legumbre. (...) en cierto modo el lenguaje es metafísico, refrendando la tendencia humana a la concepción analógica del mundo y el ingreso (poético o no) de las analogías en las formas del lenguaje. (...) Esa *dirección analógica* del hombre (...) constituye el elemento emotivo y de descarga del lenguaje en las hablas diversas, desde la rural (...) hasta el habla culta (...). (Cortázar, 1996: 515-6).

Así que frente al pensamiento racional, *racionalizante*, de la cultura occidental, Paz y Cortázar encuentran que el fundamento del hombre en relación con su mundo y su realidad es básicamente analógico y, por ende, poético. Esta concepción les lleva, con el fin de comprender el fenómeno de lo poético y su situación actual, a sondear *el pensamiento primitivo*:

Cuando alguien afirmó bellamente que la metáfora es *la forma mágica* del principio de identidad, hizo evidente la concepción poética esencial de la realidad, y la afirmación de un enfoque estructural y ontológico ajeno (...) al entendimiento científico de aquélla. Una mera revisión antropológica muestra en seguida que tal concepción coincide (¡analógicamente, claro!) con la noción mágica del mundo que es propia del primitivo. (...) Ahora podemos decir que el poeta y el primitivo coinciden en que la dirección analógica es en ellos *intencionada*, erigida en método e instrumento. Magia del primitivo y poesía del poeta son (...) dos planos y dos finalidades de una misma dirección". (Cortázar, 1996: 517)

la distintas concepciones del tiempo propias de cada civilización:

Poesía es tiempo desvelado: el enigma del mundo convertido en enigmática transparencia. Cada civilización ha tenido una visión distinta del tiempo: (...) [y] Cada una de estas ideas ha encarnado en esas imágenes que llamamos poemas -un nombre que designa un objeto verbal sin forma fija y en perpetuo cambio, de la invocación mágica del primitivo a las novelas contemporáneas. Pues bien, la poesía se enfrenta ahora a la pérdida de la imagen del mundo. Por eso aparece como una configuración de signos en dispersión: imagen de un mundo sin imagen". (Paz, 1974)

y *la realidad del poeta*, y de todos los hombres, según la profecía de Lautremont (citada por ambos): "*La poésie doit être fait par tous. Non par un.*"; así Cortázar:

"Un poeta es ese hombre cuya sed de ser es tal que no cesa de tenderse hacia la realidad buscando atraerse, con el arpon infatigable del poema, una realidad cada vez mejor ahondada, mejor conocida, más real. (...) El poeta no es un primitivo, pero sí ese hombre que reconoce y acata las formas primitivas, que no merecen entonces tal nombre sino, mejor, las de <<primordiales>>, anteriores a la hegemonía racional y subyacentes luego a su cacareante imperio. (Cortázar, 1996: 496 y 524)

y así Paz:

La separación del poeta ha terminado: su palabra brota de una situación común a todos. No es la palabra de una comunidad sino de una dispersión; y no funda ni establece nada, salvo su interrogación. (...) En el pasado fue el hombre de la visión. Hoy aguja el oído y percibe que el silencio mismo es voz, murmullo que busca la palabra de su encarnación. El poeta escucha lo que dice el tiempo, aun si dice: nada. (Paz, 1974)

Con aproximaciones por vías *análogas* pero disímiles ("Poesía y amor son actos semejantes" según Octavio / El poeta sustituye al mago, es un "*mago metafísico*"; pues sólo se interesa por dominar no la realidad, sino el ser, según Julio) estos centenarios ofrendan una tuneladora voluntad común por llegar

7 Las cursivas de todas las citas utilizadas en este trabajo son originales de los textos citados.

a comprender, habitar de vida, el lugar y el sentido de lo poético en vida y obra.

62 Modelo para armar (el) Blanco

Vayamos ahora con el desarrollo de estas pesquisas hacia lo poético en dos obras *literarias*. Por la parte de Julio vamos a servirnos de una *novela*, publicada en el año 1968, surgida como materialización de la concepción literaria que se propone en el capítulo 62 de la contranovela *Rayuela* (1963). Del lado de Octavio, utilizaremos el largo poema *Blanco*, escrito durante su estancia en la India, y publicado (con las características propias en cuanto a disposición y tipografía) en México, 1967.

Con *62 Modelo para armar* Cortázar pone en juego las intuiciones (y no tanto, o además, recuérdese la extensa nota *científica* de dicho capítulo) de Morelli sobre un *ideal* de libro: “Todo sería como una inquietud, un desasosiego, un desarraigo continuo, un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada”, dice el hospitalizado escritor. Se intenta hacer surgir dentro de la novela, en cierta medida como los verdaderos *protagonistas*, a las fuerzas esenciales del movimiento-interacción humano, a las fuerzas cósmicas llamadas “deseos, simpatías, voluntades, convicciones” (Cortázar, 2003: 425).

A modo de sinopsis diremos que la historia trata de unos personajes (entre los que hay una enfermera y una danesa, un escultor y una ilustradora, un laudista, unos *tártaros*) que viven a caballo entre Londres, París y Viena, se encuentran en *la zona* y visitan *la ciudad*, y de sus interminables lazos y desencadenamientos amorosos.

Uno de ellos, Juan, un traductor [Paz nos recuerda la idea de Baudelaire: “si el universo es una escritura cifrada (...) <<¿qué es el poeta (...) sino un traductor (...)??>>” (Paz, 1974) que trabaja para la ONU, es el motivo (y principal narrador) del novelar. O, más bien, lo es la epifanía gástrica que siente en soledad, en cena, en Nochebuena y París. O, más mejor aún, la intuición de que los mundos y sentimientos propios que él y sus amistades hacen constelar tienen bien poco de volitivos y mucho más de oscuridad subliminal ajena a la afectación de las causas, de *analogía*, de lo torvamente poético.

El subtítulo “Modelo para armar podría llevar a creer que las diferentes partes del relato, separadas por blancos, se proponen como piezas permutables. Si algunas lo son, el armado a que se alude es de otra naturaleza, sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza casual, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa. La opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer. (Cortázar, 1969)

Así nos advierte Cortázar antes de entrar en materia. El descubrimiento que Juan presiente [debido a un “desplazamiento poético-fantástico” (Serrat, 2010: 1) entre un “filete sangrante / castillo sangriento” (“*château saignant*”) que oye pedir a un grueso comensal] no es sino el de la analogía. De esta manera, *el espacio*

De la Ciudad (...) todos nosotros estábamos de acuerdo en que cualquier lugar o cualquier cosa podían vincularse con la ciudad (...) Por la ciudad habíamos andado todos, siempre sin quererlo (...) La ciudad no se explicaba, era; había emergido alguna vez de las conversaciones en la zona (...). (Cortázar 1969: 22)

el tiempo y el espacio:

La brusca ruptura que había aislado el pedido del comensal gordo y que vanamente había querido situar en términos inteligibles de antes y después, rimaba de alguna manera con ese otro desencadenamiento puramente óptico que el espejo proponía en términos de delante y detrás. Así, la voz (...) había venido desde atrás, pero la boca que pronunciaba las palabras estaba ahí en el espejo, delante de él. (...) y entonces se produjo el hueco en el aire, el paso del ángel, (...) en el que un espejo de espacio y un espejo de tiempo habían coincidido en un punto insoportable y fugacísima realidad (...). (Cortázar, 1969:29-30)

la causalidad:

Y no había palabras, porque no había pensamiento posible para esa fuerza capaz de convertir jirones de recuerdo, imágenes aisladas y anodinas, en un repentino bloque vertiginoso, en una viviente constelación aniquilada en el acto mismo de mostrarse, una contradicción que parecía ofrecer y negar a la vez. (Cortázar 1969: 12)

se ven trastocados según un nuevo *caos por orden*, impropio y ajeno a la conciencia racionalista: tanto el fondo (cada capítulo contiene, *de tantas alguna manera*, los mismos elementos) como la forma de la novela, se desenvuelven dentro de esta estructura poética perceptiva de la realidad.

Pero, al igual que los desamores durante toda la novela, el término de esa *revelación* no es lo que Julio denominaba *accesión* (posesión de ser) sino la impotencia que, según Barthes, igual a alienación. Juan, a pesar de llegar casi a comprender, a sentir: "Sí, pensó Juan suspirando, y suspirar era la precisa admisión de que todo eso venía del otro lado, se ejercía en el diafragma (...)" (Cortázar, 1969:13). Esa *realidad otra*, la pierde por no dejarse a sí mismo, por no comprender que *desasirse* no es nunca, de ningún modo, *desistirse*, que ir con voluntad hacia la bruma no presupone tener que dejar de lado la conciencia, sino que se trata de, simplemente, ir conscientemente a una *consciencia otra*

(...) algo que en el restaurante Polydor me había caído encima para desmigajarse en el mismo acto, como agraviado por mi indignidad, mi incapacidad de abirme a la razón de esos signos. Me había agazapado en vez de ceder a la distracción, que hubiera sido como salir de alguna manera del territorio estúpido de la esperanza, de eso donde ya no había nada que esperar. (Cortázar, 1969: 52)

Entremos ahora en el-gran-poema-total de Octavio Paz, *Blanco*. De modo similar al propuesto por Cortázar en su novela, Paz nos indica antes de entrar en materia poética que

(...) este poema debería leerse como una sucesión de signos sobre una página única; a medida que avanza la lectura, la página se desdobra: un espacio que en su movimiento deja aparecer el texto y que, en cierto modo, lo produce. (...) El espacio fluye, engendra un texto (...) transcurre como si fuese tiempo. A esta disposición de orden temporal (...) corresponde otra, espacial: las distintas partes que lo componen están distribuidas como las regiones, los colores, los símbolos de un mandala. (Paz, 1981: 481)

Raro sería que a estas alturas no presintiéramos una papilar análogo entre estas palabras y lo jugado en 62: tiempo y espacio fluyentes, descubrimiento de los *primordiales*, importancia de las des/re-territorializaciones, recursividad de la importancia de la forma y, especialmente, del *mandala*. Aun siendo un poema que es, al menos según Paz, 6 poemas, su lectura produce un estado de *sostenutto* violento fuertemente unitario. Con razón una de las imágenes-conceptos que dominan es, por ejemplo, el cuerpo humano, aunque más bien estaríamos hablando del *cuerpo del deseo*, del cuerpo amado. Otro de los obstinatos es la rueda de colores-estados: amarillo, rojo, verde, azul, que remiten a una base

perceptiva primitiva/primordial⁸, o la rueda de estados-colorativos: sensación, percepción, imaginación, entendimiento.

Blanco evoca, irradia múltiples significados siendo únicamente “un poema cuyo tema es el tránsito de la palabra, del silencio al silencio (de lo “en blanco” a lo blanco -al blanco)” (Paz, 1981: 481), cuyo foco es, más que el lenguaje, el habla:

el comienzo
 el cimiento
la simiente
 latente
la palabra en la punta de la lengua
inaudita inaudible
 impar
grávida nula
 sin edad
la enterrada promiscua
 la palabra
sin nombre sin habla

(Paz, 1981: 485)

Como en 62 *Modelo para armar* (que el propio Paz asimilaba a *Blanco* en *Sólo a dos voces*: “Que yo llamo *Modelo para amar*”) se trata de aquello que proponían los surrealistas (Paz) y de lo que el propio Cortázar hace la genealogía en su famosa *Teoría del túnel*, de “desplazar el centro de la creación y devolverle al lenguaje lo que es suyo”, de que la novela sea ahora el lugar por excelencia de lo poético, de la culpa y del humano regresar del hombre. Es por esto por lo que 62 será de algún modo un callejón con equivocada salida, pues Octavio indica:

La relación entre los hombres y la historia es una relación de esclavitud y dependencia. Pues si nosotros somos los únicos protagonistas de la historia, también somos sus objetos y sus víctimas: ella no se cumple sino a nuestras expensas. El poema transforma radicalmente esta relación: sólo se cumple a expensas de la historia. Todos sus productos: el héroe, el asesino, el amante, el mito (...) de pronto no se resignan a morir o, por lo menos, no se resignan a estrellarse contra el muro. Quieren llegar al fin, quieren ser plenamente. Se desprenden de las causas y de los efectos y esperan encarnar en el poema que los redima. No hay poesía sin historia pero la poesía no tiene otra misión que transmutar la historia. (Paz, 1974)

con lo que el tratamiento del mundo en la novela de Cortázar impide ser transitado más al límite, (por eso luego quizás *Manuel*, y el armado paternalista. *histórico*).

Pero indiquemos más vórtices en los que ambas obras están al toque:

- Si recordamos el plexo solar admonitorio de Juan en el restaurante Polydor, aquí “Un pulso, un insistir / oleaje de sílabas húmedas. Sin decir palabra / oscurece mi frente / un presentimiento de lenguaje.”
- Si también su desconfianza en el análisis racional, apalabrarse y no dejarse valer por la palabra,

⁸ Recuérdese la nota científica del citado capítulo 62 de *Rayuela*, aquí otro tanto: <http://pijamasurf.com/2012/02/rojo-verde-y-azul-amarillo-los-colores-que-el-ojo-humano-no-puede-ver/>

aquí "Hablar / mientras otros trabajan / es pulir huesos, / aguzar / silencio / hasta la transparencia / hasta la ondulación,".

- Si Paz sobre el lenguaje ("El habla / irreal / da realidad al silencio") Paz sobre Cortázar y el lenguaje ["(...) Cortázar es un escritor cuyo tema es el lenguaje mismo. No es que Cortázar tenga que expresar una realidad, sino que la realidad de Cortázar es la experiencia misma verbal, el acto mismo de crear."].
- Si Octavio en línea con Mallarmé ("El cielo se ennegrece / como esta página. / Dispersión de cuervos") y su poesía valida de sí, los de Cortázar creando su personaje-poema:

La condición de paredro parecía consistir sobre todo en que ciertas cosas que hacíamos o decíamos eran siempre dichas o hechas por mi paredro, no tanto para evadir responsabilidad sino más bien como si en el fondo mi paredro fuese una forma del pudor (...) Incluso había veces en que sentíamos que mi paredro estaba como existiendo al margen de todos nosotros, que éramos nosotros y él, como las ciudades donde vivíamos eran siempre las ciudades y la ciudad (...) muchas cosas de la ciudad debieron de venir de él, porque nadie las recordaba como dichas por otro, (...) 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. (Cortázar, 1969:27-29)

- Si el cuerpo, los cuerpos, las formulaciones, la transparencia, la garra entroncando el estómago hacia la diversidad unívoca, hacia la trepadora luz que, análoga palpitante oscura, hace al hombre intermedio del "mundo jugando en él a ser mundo" [Paz].
- Si el cuerpo, los cuerpos, su danza, entonces con la que ellos se agasajaron: años 60, la India, un jardín, mujeres, luminosidad y niños,

entonces Cortázar:

Como tu madre (...) nadie pudo conocerte mejor que ella, es obvio, pero tampoco eras tú, solamente hoy, ahora en esta pieza eres tú (...) Y las mujeres hablan de virginidad, había dicho Austin, la definen como la hubieran definido tu madre y tu médico, y no saben que solamente hay una verdadera virginidad que cuenta, la que precede a la primera mirada verdadera y se pierde bajo esa mirada, en el mismo instante en que una mano alza la sábana y junta por fin en una sola visión todas las piezas del puzzle. (...) ¡Qué sabía tu cuerpo del día? Porque esto es el día, estar los dos desnudos y mirándonos, éstos son los únicos espejos de verdad, las únicas playas con sol. (Cortázar: 1969: 228-229)

entonces Paz:

Poesía y amor son actos semejantes. La experiencia poética y la amorosa nos abren las puertas de un instante eléctrico. Allí el tiempo no es una sucesión: sólo hay un siempre que es también un aquí y un ahora. (...) René Char escribe: <<El poema es el amor realizado del deseo que permanece deseo>>. (Paz, 1974)

entonces Paz, que delimita dinamitando:

lluvia de tus talones en mi espalda *falo el pensar y vulva la palabra* (...)
la hendidura encarnada en la maleza *siempre dos sílabas enamoradas* (...)
entera en cada parte te repartes *las espirales transfiguraciones*
tu cuerpo son los cuerpos del instante *es cuerpo el tiempo el mundo*
pensado soñado encarnado *visto tocado desvanecido*. (Paz, 1981: 493)

Julio y Octavio, madura danza la suya, iniciática siembra esta para un desvelo de los centenarios.

Bibliografía

- Cortázar, Julio (1969, 3ª ed.) *62. Modelo para armar*, Buenos Aires, Sudamericana
- ____(1996). *Imagen de John Keats*, Madrid, Alfaguara
- ____(1994) *Obra crítica*, Madrid, Alfaguara
- ____(2003) *Rayuela en Obras completas (Novelas II)*, Barcelona, Círculo de lectores, Galaxia Gutenberg
- Paz, Octavio (1973) *Solo a dos voces*, Barcelona, Lumen
- ____(1974) *Teatro de signos -transparencias*, Madrid, Fundamentos
- ____(1981, 2ªed.) *Poemas (1935-1975)*, Barcelona, Seix Barral
- Serra Salvat, Rosa (2010) *62 Modelo para armar de Julio Cortázar, entre la experimentación vanguardista y la tradición literaria* en XXXVIII Congreso Internacional Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Georgetown University) consultado en mayo de 2014.: www.iilgeorgetown2010.com/2/pdf/Serra-Salvat.pdf