

TRAVESÍAS: JULIO CORTÁZAR Y EL IMAGINARIO FEMENINO

Elsa Rodríguez Brondo

El andén llamado historia

Parece inherente a la historia de las mujeres el moverse siempre en el plano de la figura, pues la mujer no existe jamás sin su imagen. De esta manera, las mujeres son símbolos, ilustraciones, personajes de novela y grabados de moda, reflejo o espejo del otro.

Geneviève Fraisse y Michelle Perrot.

Habrará que partir de un lugar en donde sea posible el encuentro con los motivos que han animado los viajes del lenguaje en la literatura. La mujer como personaje ha sido simbolizada, arquetipizada y representada en dos sentidos primordiales. En esa disyunción acotada por el pensamiento derridiano de los opuestos binarios, la mujer es en cierta parcela de la literatura, la luz o la oscuridad, las virtudes o los vicios, el fantasma o la presencia. Encarado a su sublimación y la misoginia de que es objeto, el imaginario femenino recorre las letras de Occidente en una construcción que podríamos datar en el siglo XI, lugar de germinación de una nueva visión de la mujer textual.

Su aparición como objeto en los poemas provenzales del *fine amour* inaugura una vida literaria que emprenderá su viaje transformador por diversas culturas y tiempos. La dama loada por Guillermo IX de Poitiers no es la Maga pensada por Cortázar, y sin embargo ciertos rasgos del modelo medieval han sobrevivido memoriosamente en la construcción masculina del relato. Intertextualidad en un sentido bajtiniano de diálogo

constante con los modelos heredados por el lenguaje. Es ahí, en el lenguaje, donde vive una dama distante, junto a otras mujeres de naturaleza diversa. Las más de la veces este modelo es acompañado por el caballero. No podría ser de otra manera, ella vive por la invención masculina; es el pretexto del juego y del sacrificio amoroso. Mientras el *chevalier* debate la vida, la *dame* aguarda en el castillo; mientras Oliveira busca la vida, la Maga espera en la buhardilla.

Del canto de amor cortés a la narrativa latinoamericana del siglo XX hay un ingente andamiaje de epígonos que representan a esta pareja amorosa. Quizás colocados en dos momentos del devenir histórico de Occidente: la misma Edad Media que de la lírica pasa al *roman* y del *roman* a la lírica y el Romanticismo que recupera a su manera todo el acerbo medieval incluyendo las antiguas nomenclaturas de *Dama* y *Caballero*.

¿Cuáles son las condiciones que permiten la supervivencia de rasgos distintivos de estos dos personajes? ¿Es posible, en un sentido de licitud, leer (por ejemplo) en Cortázar al fantasma de la Dama? ¿La experiencia amatoria se da en las mismas condiciones en uno u otro polo de la historia?

Prolegómenos del viajante

*Pero tú eres tu propio más allá,
como la luz y el mundo:
días y noches, estíos,
inviernos sucediéndose.
Fatalmente, te mudas
sin dejar de ser tú,
en tu propia mudanza,
con la fidelidad
constante de cambiar.*

Pedro Salinas.

La narrativa de Julio Cortázar es una incesante búsqueda existencial. La novela abarcadora *Rayuela*, concebida como un juego amoroso de vida o muerte (Yurkievich: 380), es un paradigma de las preocupaciones litera-

rias de este autor argentino que igual se decantan en su obra cuentística. “Manuscrito hallado en un bolsillo” del libro *Octaedro* de 1974 vuelve a reunir los orígenes de búsqueda, de juego de vida o muerte, persiguiendo una felicidad, acechando el encuentro amoroso. La ciudad es el entorno, París babélica y laberíntica, el metro parisino y sus infinitas combinaciones y el asfixiante subsuelo. Hay en esta aventura, construida de antemano,¹ el germen de la imposibilidad de cumplirla. Walter Benjamin diría que será el empobrecimiento de la experiencia en la modernidad lo que impide el encuentro amoroso en el ámbito de las grandes ciudades. Pero esta búsqueda infructuosa también guarda una relación intertemática con modelos literarios que han sufrido reelaboraciones: el caballero de los *romans* medievales, pero también con la exacerbación que Dante personaliza del que busca en la visión del objeto amoroso un sentido de vida y con el siglo XIX, con su amor decadente e imposible.

El amor cortés noción romántica que nosotros heredamos o *fine amour* como se denominó en la baja Edad Media vive en la literatura y se construye desde la literatura. Los *romans* medievales habían asimilado narrativamente las primeras formas líricas de los trovadores. Se trataba de poner en marcha, en los actos (textuales), la búsqueda de los favores y el amor de una dama. En esa búsqueda plena de obstáculos estaba en realidad el sentido de todo el relato. Resultaría imposible imaginar a una mujer noble entregando su alma y cuerpo a un caballero que no hubiese cumplido con el juego de sacrificio que él mismo se imponía.² En los *romans* la figura masculina busca a través del viaje. Desplaza sus aventuras por bosques, mares y castillos. No es su juego inerte o estático. Mas en la narrativa caballeresca medieval los viajes son un tránsito. No hay un relato del gozo del camino, del paisaje, sino de las aventuras que se han de correr para llegar a un fin. El viaje del *fine amour* relatado en los *romans* persigue el más caro tesoro: la dama. Pero el trofeo a tantas vicisitudes apenas ocupa espacios de alabanzas y epítetos, descripciones físicas que se antojan el catálogo cerrado de un modelo; la dama desdeña, pide o acepta en lugares puntuales del relato.³ El caballero elige, persigue, se aventura, lucha y viaja para alcanzar con sus trabajos los favores de la *donna-domina*.

El modelo del caballero en la literatura medieval se va conformando por su lugar en una sociedad estamentaria.⁴ Perteneciente a la nobleza, el caballero cumple una función guerrera y de vasallaje con su señor. La nobleza está llamada a resguardar al mundo y en este sentido el ideal estamentario para el caballero dibuja una serie de cualidades como el valor y la eficacia ante el combate y la fidelidad al vasallaje: “Por eso se ha instituido el muy noble y muy distinguido estado de la nobleza: para proteger y defender al pueblo, que es ordinariamente el más castigado por la plaga de la guerra, y para devolverle su tranquilidad” (Huizinga: 91). El contexto histórico-social hacia la baja Edad Media, irá enriqueciendo al caballero en un complejo andamiaje de relaciones en donde, además de buen guerrero y buen vasallo (definición por antonomasia del Cid en el poema épico), se agregarán elementos como la vestimenta, las armas, el caballo, *el amor cortés*, las habilidades en juegos, torneos y cacerías, como refinamiento o estetización.⁵

Las cortes se han convertido en centros generadores de una cultura caballerescas que alaba las bondades del amor y sustituye pagamente la figura del rey, al menos en su concreción literaria: “El servicio de las armas, que en moral épica y feudal, tiene por objetivo prestar ayuda al soberano o señor (del que Dios es la imagen más alta), se ve destinado a la Dama, que confisca aparentemente todos sus poderes” (Poirion: 150). Sólo aparentemente, al igual que el cantar de gesta, que lo precede, los *romans* son considerados una forma propagandística de las virtudes de un modelo y una argucia social para mantener ocupados a aquellos nobles que por su lugar en la línea sucesoria les estaban vedados un buen matrimonio y un buen patrimonio (Duby, 1990: 69-70).

Por supuesto que esta visión del amor tiene su correlato en el mismo *Tratado de amor cortés* de Andrés el capellán, quien al final de su obra pormenoriza los peligros que entraña el amor y sobre todo la mujer. Sabemos de los numerosos textos misóginos que se interpusieron a la idealización de la figura femenina durante el cultivo literario de la Dama.⁶ Y si interpelamos al mismo discurso del amor cortés encontraremos en esa idolatría otra forma de colocar a la dama en un lugar segregado en donde la otra es absolutamente otra.

En este amor cortés hay una subversión del principio caballeresco como ya lo hemos anotado. No son ya los valores de *buen señor y buen vasallo*, ejemplo de la baja nobleza cuya función es la guerrera: hombría, lealtad, religiosidad, cortesía, y sobre todo moderación y mesura. El **ac-tante** de los *romans* medievales es más allá del caballero épico, el caballero amante.⁷ Y sus actos no están encaminados a un fin general sino específico: la dama. “(Lanzarote) prevalece, en proezas y en valor, sobre todos los demás caballeros porque es guiado por Amor, infalible divinidad, virtud ennoblecedora, y obedece con sumisión y gozo los deseos, incluso los caprichos, de la dama (Ginebra) deseada y adorada al mismo tiempo”. (Markale, *El amor cortés o la pareja infernal*, 135). Este nuevo juego de relaciones en la corte, generadas por el mismo imaginario del estamento, se irá deslizando a otras formas culturales fuera de este ámbito. Podemos rastrear no ya el amor cortés en su expresión absoluta, sino los elementos y rasgos que van dibujando al caballero desde esta perspectiva en textos medievales como los romances ibéricos, hasta la práctica extinción del *roman* como género,⁸ aun cuando *El Quijote* del Cervantes revele la recepción extendida de la narrativa caballeresca en el siglo XVII cuando la figura del caballero no corresponde al entorno social plenamente burgués.

El nuevo habitante de las ciudades desde el siglo XIV ha roto con la estructura tripartita funcional de los estamentos. La emergencia de la burguesía: el que no trabaja, no ora y no combate, ejerce en los negocios y el comercio una nueva función cuya residencia está en los centros de población más importantes. Dante es un intelectual de la ciudad en ciernes. Parteaguas o puente desde donde se vislumbra al Humanismo. Con la tradición cortés a sus espaldas, no sólo reelabora un modelo de amor, sino que bebe de la lírica provenzal, en un momento en que se revive la tradición trovadoresca.⁹ El modelo de caballero amante es revertido por el del trovador. Dante elige a la poesía alegórica y a Beatriz como objeto de sus textos. En *Vida nueva* relata el primer encuentro con su dama.

Así que casi al principio de su año noveno se me apareció y yo la vi casi al final de mi noveno año. Apareció vestida de nobilísimo color, humilde y honesto, purpúreo, ceñida y adornada del modo que a su edad juvenil convenía [...]

Desde entonces digo que el Amor señoreó mi alma, la cual tan pronto estuvo desposada con él, empezó a tomar sobre mí tanto dominio y tanto señorío por la virtud que mi imaginación le prestaba, que me agradaba hacer en todo su gusto (Dante: 537).

La mirada en el amor cortés del siglo XII tenía que ser compartida para iniciar el juego amatorio. Para Dante basta ver a Beatriz, basta un relámpago para vivir en eterna tormenta. La figura de una niña se desvanece para dejar paso al amor *señor del alma* y no a la dómina noble. El periplo que emprende Dante no ya por la ciudad sino por el ultramundo mismo, es el viaje del espíritu, que no podrá carnalizar sus afanes, pues el canto de *La Divina Comedia* reclama al espíritu de una muerta.

Dante alza hasta los cielos su objeto amoroso, de ahí que las pruebas y aventuras sean en el terreno de las ánimas. El modelo de caballero no es ya terrena, pero aún guarda los elementos volitivos del *roman*. Dante, el personaje, enfrenta en un largo viaje los trabajos que le harán posible arribar a Beatriz. Es de nuevo un viaje de sacrificio y es de nuevo la dama, en apariencia, un fin de los avatares.

De la absoluta espiritualidad de Dante a los complejos retratos femeninos del XIX sigue mediando una distancia entre la representación femenina y el que la dibuja tan infranqueable como la que media entre la vida y la muerte.

La memoria medieval rescatada en el siglo XIX occidental —esa parcela que se antoja indefinible como el mismo Romanticismo que habita también las últimas décadas del siglo XVIII— se interna en la literatura, las artes y la historia de diversas maneras: desde “sostener que el romanticismo provenía de las naciones romances o al menos, de las lenguas romances; que se originaba, en realidad, en una modificación de la poesía de los trovadores provenzales” (Berlin: 36) o ver la concreción en “el medievalismo de Chateaubriand, y también [en] la abominación por el medioevo de Michelet” (Berlin: 38) o explicar esta actualización “como una huida a la Edad Media provocada por el miedo ante la naciente era industrial” (Hinterhäuser: 118). Este retorno o más bien esta *re-construcción* traerá consigo la revisión del modelo caballeresco, de la dama y del amor. Schiller recuerda a Lanzarote y a Dante cuando expresa: “Un hom-

bre que ama se sale, por decirlo así, de todas las jurisdicciones y sólo queda bajo las leyes del amor. Es una forma superior del ser, en la que no pueden aplicársele muchas otras obligaciones y muchos otros criterios morales” (Muschg: 512). Este amor secularizado —sin otro referente que sus propias leyes— se alimenta del juego, del sacrificio y de la distancia y añade la imposibilidad de su realización sin la promesa del encuentro espiritual de Dante.

Esa imposibilidad nos coloca en las capitales del mundo moderno que despiertan frente a chimeneas y multitudes; de cara a nuevas relaciones sociales y recientes actores. Y es que la mujer del XIX sufre sensibles transformaciones y su estatuto de sujeto desvela los demonios masculinos: “en tanto hombre, la condición moderna conlleva una cambiante y angustiosa relación con la mujer, que hace que los roles sexuales hasta ahora predominantes sufran un colapso” (Chavez: 162). La Dama se bifurca en la fragilidad personificada y en *La belle dame sans merci*. Las dos escisiones son fatales, aunque sólo una de ellas tenga el “honroso” adjetivo. La primera imagen de fragilidad, expuesta a los designios masculinos, será destruida una y otra vez en las páginas decimonónicas, a la vez que la mujer fatal hará lo propio con la virilidad del héroe romántico y decadente. Más hay una tercera mujer textual que se filtra lo mismo en la fragilidad que en la crueldad de la representación femenina y es la imagen, la ausencia como presencia, el estar fugaz de lo femenino que lo mismo puede aparecer en un cuadro, un momento teatral o una mirada pasajera que detonan el empecinamiento amoroso. La inclusión de la mujer en la vida productiva de las capitales del mundo lejos de producir un cambio en las páginas masculinas —y aun en las de las autoras de la época— deviene en un distanciamiento frente a la otra absolutamente otra. Ahí está la imagen, quizá de una muerta como en el relato “El retrato ovalado” de Poe; ahí está la fascinación de Dorian por una actriz que después de su representación es rechazada por encarnar lo prosaico en la novela de Wilde; ahí está como creación mágica, carente de alma, voluntad y corazón, en la *Eva futura* de L’Isle Adam. Esta figura es la sombra, el fantasma útil, el *dummy*,¹⁰ la imposibilidad material necesaria para crear una distancia aporística: en la medida de esa imposibilidad se ama y se desea.

De esa tercera figura habla Baudelaire en su poema “A una transeúnte”. Es apenas un instante en que se ha columbrado el amor en la mirada, el relámpago de Dante que esta vez no pervive más allá de su resplandor y es en la lectura latinoamericana de Cortázar en “Manuscrito hallado en un bolsillo” la mirada que inicia el juego imposible con la presencia ausente.

La figura evanescente, el fantasma útil, el *dummy*, son comunes a varios relatos latinoamericanos. Además de Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Felisberto Hernández, José Bianco, Juan Rulfo y Carlos Fuentes las han invitado a viajar por nuevas maneras de expresar relatos con hondas deudas con sus predecesores.

Están, apenas trazados, los posibles motivos que han animado el imaginario femenino en el lenguaje literario de un relato de Cortázar. Walter Benjamin ilumina un itinerario de este viaje con su texto “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en donde desarrolla la noción de experiencia en las ciudades industrializadas de finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX. Una apuesta, la de Benjamin, por la imposibilidad de la experiencia que se asemeja también a la imposibilidad del amor literario que nos ocupa.

Primera estación pasajera

Temeroso y exaltado a la vez, el viajero entra en la ciudad con pasos de gato en territorio ajeno. Gato de sí mismo embarcándose en su propio salto, afelpado sigilo de aventura y deriva allí donde todo es nuevo, donde todo es otro.

Julio Cortázar, *París. Ritmos de una ciudad.*

El siglo XIX trajo consigo a la absoluta modernidad que ya se atisbaba a finales del XVIII. Las ciudades cosmopolitas se poblaron de enormes centros de producción y las masas de obreros y empleados comenzaron sus travesías cotidianas, más sombrías y más solitarias que aquellas emprendidas por los incansables buscadores de maravillas en tierras ignotas de los libros de viaje.

En la ciudad luz se concluyeron las obras del metro en 1900. A la una de la tarde del 19 de julio se hizo el primer viaje por el subsuelo parisino. En París el siglo veinte, recién inaugurado, dio la respuesta al caos vial, dando espacio a la soledad colectiva en tránsito, propiedad exclusiva de las grandes ciudades. Espacio, quizá simbólico, del hombre y la mujer modernos.

En la literatura de Julio Cortázar la presencia del metro parisino es una constante, en ocasiones topos contextual y en otras el punto focal, razón narrativa. En su relato “Manuscrito hallado en un bolsillo”, un viaje dantesco a las profundidades del subterráneo es planteado como el escenario de un juego amoroso a la vez que estructura de la naturaleza misma del relato.

Ahora que lo escribo, para otros esto podría haber sido la ruleta o el hipódromo, pero no era dinero lo que buscaba, en algún momento había empezado a sentir, a decidir que un vidrio de ventanilla en el metro podía traerme la respuesta, el encuentro con una felicidad, precisamente aquí donde todo ocurre bajo el signo de la más implacable ruptura (Cortázar, 1974: 51).

Así inicia “Manuscrito hallado en un bolsillo”. El metro es el lugar del viaje cotidiano, de un viaje que se distingue de los que a fuerza del tiempo y de ese compartir con la misma gente los avatares de una travesía, propician una complicidad fuerte y transitoria. Las estancias en cubierta, los saludos amables en las cenas de abordaje, los juegos de azar compartidos en el camarote del capitán, propios de los viajes en barco; o las largas caminatas por los vagones de un tren-hotel, en donde se ve pasar el paisaje o se experimenta el ritmo del recorrido en el cuerpo, mientras se duerme en el camarín están vedados a la población efímera del metro. Las estaciones se suceden llevando y trayendo a nuevos pasajeros, no hay complicidad y las miradas, tanto como los cuerpos, chocan violentamente, para luego encontrar refugio y resarcirse en el techo o en una hoja de periódico. El metro, “donde todo ocurre bajo el signo de la más implacable ruptura”, puede ser el lugar de una esperanza dibujada a placer por el personaje cortazariano.

Mi regla del juego era maniáticamente simple, era bella, estúpida y tiránica, si me gustaba una mujer, si me gustaba una mujer sentada frente a mí, si me

gustaba una mujer sentada frente a mí junto a la ventanilla, si su reflejo en la ventanilla cruzaba la mirada con mi reflejo en la ventanilla, si mi sonrisa en el reflejo de la ventanilla turbaba o complacía o repelía al reflejo de la mujer en la ventanilla, si Margrit me veía sonreír y entonces Ana bajaba la cabeza y empezaba a examinar aplicadamente el cierre de su bolso, entonces había juego (Cortázar, 1974: 54).

El juego comienza a contracorriente de la impersonal convivencia en el metro: intentar entablar en la mirada un vínculo que quizá, sólo quizá como se verá, sea permanente. Forzar los mecanismos de aislamiento, aunque el juego y su elemento azaroso no puedan dejar un intersticio a las decisiones, es un intento por rescatarse de un mundo en donde lo excepcional pasa de largo, porque nadie o sólo muy pocos lo notan. El riesgo es abismal cuando la felicidad, por no decir el amor, está en la mesa de las apuestas. Cuando el erotismo, fuerza vital, se pone a prueba en un lugar parecido al Hades griego, profundo y mortal.

Cortázar escribió un texto que habla de su relación con el metro de París: “Bajo nivel”. En él recuerda el primer subterráneo de su vida, el bonaerense. De esa ciudad cuya apariencia es más europea que americana, Cortázar transita a otra que fue la capital de las vanguardias.

Cuando llegué a París en 1949, trayendo como brújula la literatura francesa, Charles Baudelaire era mi gran psicopompo; el primer día quise conocer el Hôtel Pimodan, en la isla Saint-Louis, y al preguntar por el metro que me llevaría a orillas del Sena, el hotelero me indicó la línea y agregó: “Es fácil, no hay más que una correspondencia”. En ese momento mi memoria volvía una y otra vez al célebre soneto de Baudelaire, y de golpe sentí que todo estaba bien, que entre París y yo no habría rupturas (Cortázar, 1996: 10).

Es en ese París, acotado por los sonetos de Baudelaire, donde Cortázar escribe “Manuscrito hallado en un bolsillo”. Su personaje cree evadir la “terca hemorragia de milagros rotos”¹¹ con un juego amoroso, que a su vez reproduce las posibilidades aleatorias de los túneles. Porque no basta que Margrit (reflejo) que es a la vez Ana (la chica sentada frente a él) rescate una sonrisa en la ventanilla. No basta que se traicione la soledad del vagón, es necesario que la mujer elegida, a su vez elija (sin saberlo) estaciones, correspondencias y direcciones que el jugador, caballero an-

dante, ha impuesto a su aventura. ¿O es el metro el que las ha determinado y se impone inexorablemente sobre sus visitantes? ¿Hay algún modo de escapar al diseño de los itinerarios o a la oscuridad de los túneles que vuelve uniformes todos los paisajes? Ese diseño, que las mismas necesidades de la modernidad imponen a la masa impersonal de las ciudades, está dibujado en el moderno Baudelaire y aquí tendremos que reconocer una correspondencia.

Correspondencia alegórica

Lo típico de la poesía de Baudelaire reside en que las imágenes de la mujer y de la muerte están compenetradas de una tercera, la imagen de París.

Walter Benjamin, *Baudelaire o las calles de París*.

Para Walter Benjamin Baudelaire encarna el filo que corta la concepción del poeta. Es el último autor que ha registrado un éxito masivo —sus contemporáneos, Verlaine y Rimbaud han limitado su territorio a los iniciados. En “Sobre algunos temas en Baudelaire” de Benjamin, las razones de este parteaguas se deben a la modernidad y a que Baudelaire se ha integrado a esa modernidad a costa de concebir una poesía que alegoriza una experiencia empobrecida.

La vida de la producción en masa ha cobrado sus víctimas en una multitud cuya capacidad para asimilar la experiencia está atrofiada. Su trabajo ya no es el de fabricar una pieza artesanal completa, sino el de ser obrero en una de las tantas fases de la hechura de un producto; la información que circula en los periódicos a partir de la época de Baudelaire está disociada de la vida de sus lectores, es la era de los grandes tirajes, de las noticias aisladas, del sensacionalismo. La fotografía, en ese proceso doloroso del daguerrotipo, consiste en mirar a la cámara, a una máquina, durante interminables minutos, no ya al artista, no ya a los ojos que devuelven la mirada. En suma, las grandes ciudades del XIX han creado un sistema de vida que en apariencia avanza a un progreso sin precedentes; su estela vertiginosa, en cambio, es una existencia saturada de experien-

cias rotas e intermitentes, signadas por lo global, que niega la singularidad de la experiencia a cada individuo que forma el contingente amorfo de las masas.

A ciertas horas, el hormigueo humano recorre las calles parisinas, los obreros a las fábricas, los empleados a sus oficinas. Es un viaje masificado, pero no compartido; se cuida de no ser tocado por los otros, para no ser despertado de su letargo, y de mantener la mirada en un punto lejano, de apresurar el paso, entre hombros y codos, porque el tiempo no es más gentil. Esta visión es de Benjamin, que a su vez ha recuperado de la observación de Engels y de Poe, quienes en su opinión son los primeros en dibujar la fisonomía de las multitudes.¹² Esta secuencia de las calles del siglo XIX pareciera el retrato actual de una estación de metro, como si la visión callejera se hubiera terminado de esconder vergonzosa en los subterráneos del siglo veinte en todo el mundo y dejara de circular a cielo abierto.

En este entorno asediado por los más disímiles estímulos, las más de las veces violentos, Benjamin también dialoga con Freud y la noción surrealista del golpe emocional, llamado *shock* por Baudelaire. Sobre todo con la estrenada facultad del hombre moderno para recibir incontables estímulos y tamizarlos todos a través de la conciencia, aunque al final ésta no pueda distinguir entre unos y otros, no pueda privilegiar a unos sobre otros. La experiencia atrofiada en la modernidad estaría tamizada, uniformada, desvinculada, desprovista de aura.¹³

La poesía Baudeleriana, Baudelaire mismo, se ha convertido en el depositario de esos estímulos circundantes, “se ha hecho cargo de detener los *shocks*, con su propia persona espiritual y física, de donde quiera que estos provengan” (Benjamin: 14). Las multitudes no están literalmente en su obra, son lo que la anima, lo que está por antonomasia como presencia unívoca de la existencia poética moderna.

Baudelaire, concluye Benjamin,

Ha mostrado el precio al cual se conquista la sensación de la modernidad: la disolución del aura a través de la ‘experiencia’ del *shock*. La comprensión de tal disolución le ha costado caro. Pero es la ley de su poesía. Su poesía brilla en el cielo del Segundo Imperio como “un astro sin atmósfera” (Benjamin: 41).

Dirección desventura, correspondencia narrativa

A una transeúnte

*La calle atronadora aullaba en torno mío.
Alta, esbelta, enlutada, con un dolor de reina
Una dama pasó, que con gesto fastuoso
recogía, oscilantes, las vueltas de sus velos,*

*Agilísima y noble, con dos piernas marmóreas.
De súbito bebí, con crispación de loco,
Y en su mirada lívida, centro de mil tornados,
El placer que aniquila, la miel paralizante*

*Un relámpago. Noche. Fugitiva belleza
Cuya mirada me hizo, de un golpe renacer.
¿Salvo en la eternidad, no he de verte jamás?*

*¡En todo caso lejos, ya tarde, tal vez nunca!
Que no sé a dónde huiste, ni sospechas mi ruta,
¡Tú a quien hubiese amado. Oh tú, que lo supiste!*

Charles Baudelaire, *Las flores del mal*.

El poema “A una transeúnte” recuerda el comienzo de la *Vida Nueva* de Dante. El encuentro visual con una dama (como así nombran los dos a una mujer) provoca un relámpago en uno: “Un relámpago. Noche. Fugitiva belleza/ Cuya mirada me hizo, de un golpe renacer” (Baudelaire: 124) y un temblor en el otro: “en aquel punto digo en verdad que el espíritu de la vida que mora en la cámara secretísima del corazón comenzó temblar” (Dante: 537). Los dos encuentros son fruto de la literatura, los dos comparten la aparición de esa dama tantas veces construida, imaginada. ¿La experiencia amorosa es la misma? Para Benjamin el éxtasis del poeta ciudadano “no es tanto un amor a primera vista como a ‘última vista’. Es una despedida para siempre, que coincide en la poesía con el instante del encanto” (Benjamin: 19). Para Dante será el comienzo de una invención amorosa de largo alcance, que abarcará no una obra monumental sino su propia vida, en tanto Baudelaire introduce el inexorable *nunca* en los últi-

mos versos. Una instantánea que la multitud ha regalado al poeta, como una flor en manos de quien la sabe muerta. El relámpago baudeleriano para Benjamin “no es la beatitud de aquel que se siente invadido por el eros en todas las cámaras de su particular idiosincrasia, sino más bien la turbación sexual que puede sorprender al solitario” (*Ibid.*).

Aun compartiendo el desencanto benjaminiano, los ecos del amor cortés se han infiltrado en el discurso poético de Baudelaire. La *belle dame sans merci* ha pasado de largo, ha provocado el instante, aunque para el que ha depauperado su experiencia todo haya sucumbido en el umbral del enamoramiento. La mujer sigue siendo objeto de la mirada, ahí se construye con los códigos que la invención medieval prodigó. En la corte del siglo XII o despojada de su aura, inserta entre los caminantes de la ciudad moderna, la dama invoca su imaginaria presencia, invocando también la naturaleza originaria de esa mirada.

Cortázar busca en “Manuscrito hallado en un bolsillo” traspasar el *shock* baudeleriano. Extender un puente entre el amor cortés, el que elige a una dama para ser regalada con los homenajes del caballero a costa de perderla, de un trovador exacerbado por su educación sentimental. Un juego que inicia en la literatura medieval, un juego de vida para el personaje que busca incesante en las profundidades del metro.

“La regla del juego era ésa, una sonrisa en el cristal de la ventanilla y el derecho de seguir a una mujer y esperar desesperadamente que su combinación coincidiera con la decidida por mí antes de cada viaje” (Cortázar, 1974: 55). No todo está escrito, un divorcio con el juego lo hace seguir a Margrit-Ana hasta la superficie y abordarla y entablar con ella una tibia relación, pero no con ella sino con Marie-Claude, mujer de carne y hueso que encarna la posibilidad, la mirada reflejada en la ventanilla cuyo nombre era Margrit y el cuerpo de una pasajera sentada frente a él nombrada Ana. La ruptura del ritual entraña dos peligros. Se han infringido las leyes del juego y del amor.

El encantamiento erótico dura exactamente el tiempo en que el enamorado es capaz de ver en su amada la imagen primigenia. El fin de esta dicha es inevitable, pues hasta la mujer más hermosa pierde su secreto, una vez poseída (Muschg: 514).

Para un jugador de póquer “el pozo y las arañas” del deseo hacen incurable su ludopatía; para el jugador amoroso de Cortázar también lo son. El amor subterráneo, cuyo espacio está predestinado a la ruptura, no puede consentir una ruptura en sus azarosos itinerarios. No basta que Marie-Claude, la encarnación de su imaginario, sea el objeto elegido. Las arañas y el pozo llevan de nuevo su búsqueda a los terrenos de su intrincada telaraña del metro. Esta vez para jugar de un modo suicida incluyendo a Marie-Claude, de rostro nítido, para entregarla al laberinto del minotauro e intentar hallarla, durante quince días, así más deseada y más amada.

La modernidad parece haber perdido la partida, el caballero ha decidido continuar su empresa como la que una vez emprendió Lanzarote del Lago en *El Caballero de la carreta* para recuperar a Ginebra, con la misma vehemencia con que Dante emprende el camino hacia la muerta Beatriz en la *Divina comedia*. El placer destructivo de buscar, las interminables combinatorias de los recorridos, el azar que deja a más de uno sentado en una banca de las estaciones, esperando desesperanzado, son los enemigos. Derrotado el personaje de este viaje confiesa:

Porque todavía espero en este banco la estación Chemin Vert, con esta libreta en la que una mano escribe para inventarse un tiempo que no sea solamente esa interminable ráfaga que me lanza hacia el sábado en que acaso todo habrá concluido, en que volveré solo y las sentiré despertarse y morder, sus pinzas rabiosas exigiéndome el nuevo juego, otras Marie-Claudes, otras Paulas, la reiteración después de cada fracaso, el recommienzo canceroso (Cortázar, 1974: 63).

El título del relato es una clave para conocer el fin último del viaje, de lo que en inglés se aglutina en la palabra *quest*. El buscador, se intuye, se tira bajo las ruedas del metro ¹⁴ apagando la desazón y la pulsión de las arañas y el pozo (metáforas las dos del subterráneo). Hay algo de lúcido y enfermo en el personaje de “Manuscrito hallado en un bolsillo”. Podemos inferir, acaso, que intenta recuperar la experiencia amorosa única, singularizada, la que para Benjamin ha sufrido en su naturaleza la misma atrofia, el mismo empobrecimiento. Podemos también inferir que ha sido capaz de atisbar lo extraordinario que se oculta en lo prosaico de las ciudades y está dispuesto a develarlo. Pero la compulsión de esa búsqueda es un

signo de la compulsión del jugador que narra Benjamin en sus notas sobre Baudelaire: “los jugadores se entregan en el juego [éste] se adueña de sus cuerpos y de sus almas, por lo cual incluso en su fuero interno, por fuerte que sea la pasión que los agita, no pueden obrar más que automáticamente” (Benjamin: 27).

La avidez de jugar es el motor, la pasión proyectada en una mujer, en lo extraordinario del encuentro amoroso es sólo la inspiración del viaje. La estructura cortesana, la del amor trovadoresco, la del caballero, ha sobrevivido como una cáscara de nuez vacía. Los personajes, el viaje, el posible encuentro empobrecidos. Mas la dama pervive “Lo esencialmente lejano es inaccesible: la inaccesibilidad es una característica esencial de la imagen del culto” (Benjamin: 36); ella sigue siendo ese objeto fantasmal sujeto al devenir masculino, a las decisiones arbitrarias, al camino trazado, si esto no fuera suficiente para el desaliento, en la modernidad también el hombre masificado por la metrópoli está sujeto a una ruta, una estación y un camino, ahí “donde todo ocurre bajo el signo de la más implacable ruptura”, aquí.

Notas

1. El personaje elige usar el azar para encontrar a la mujer amada.
2. En *El caballero de la carreta* de Chretien de Troyes es Lanzarote quien se ofrece a rescatar a Ginebra de Meleagante.
3. *Cfr. El caballero de la Carreta* de Chretien de Troyes.
4. Su lugar en los tres órdenes: “Tres órdenes son, cada cual para sí/ Caballeros y clérigos y villanos”, Benito de Sainte-Maure, *Historia de los duques de Normandía* (siglo XII), citado por (Duby, 1992: 355).
5. “Como ideal de una vida bella tiene el ideal caballeresco un carácter muy peculiar. Por su esencia es un ideal estético, hecho de fantasía multicolor y sentimentalidad elevada” (Huizinga: 95).
6. Los mismos trovadores solían escribir canciones misóginas e irreverentes a la par que las amorosas (*Cfr. Archer: 42*).
7. Baste una breve cita del texto de Chretien de Troyes como ejemplo: “Ahora ve cumplido Lanzarote cuanto deseaba, pues que a la reina le son gratas su compañía y sus caricias, y la tiene entre sus brazos y ella a él entre los suyos” (Chrétien: 96).

8. “El lento pero continuo auge de la burguesía, el feudalismo castellano entra en crisis aguda en el siglo XIV. Correlato inmediato es en la literatura la decadencia y casi desaparición de la poesía épica” (Blanco Aguinaga: 167). Y agregaríamos el enriquecimiento de la vida cortesana debido a la desfuncionalización estamentaria.

9. “El *Consistorio de la gaya ciencia* de Toulouse quiere hacer renacer (en el siglo XIV) el arte de los trovadores, sus miembros piden a Guilhem Molinier que codifique sus reglas en un tratado de gramática y versificación” (Michel Zink: 15).

10. Un objeto hecho a imagen y semejanza que ocupa el lugar del real (Diccionario Logman).

11. Verso del poema “La música de las esferas” de Jorge Fernández Granados.

12. Engels en su texto *Situación de las clases trabajadoras en Inglaterra* y Poe en su relato *El hombre de la multitud* (Benjamin: 16-20).

13. En el sentido benjaminiano, desarrollado en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

14. “‘Manuscrito hallado en un bolsillo’ [...] trata de un hombre que se impone una regla de juego en la búsqueda de una mujer y ganará o perderá según que esa mujer elija o no una determinada correspondencia. Él tiene que cumplir la regla y pierde. El título indica que se tiró bajo las ruedas del metro”. (Entrevista realizada a Cortázar por Saúl Yurkievich:1994).

Bibliografía

- ARCHER, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, Madrid, Cátedra-Universitat de València, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, RODRÍGUEZ PUERTOLAS, Julio, ZAVALA, Iris M., *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, Madrid, Castalia, 1981.
- BENJAMIN, Walter, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Ensayos escogidos*, México, Ediciones Coyoacán, 1999.
- “Baudelaire o las calles de París”, en *Para una crítica de la violencia*, México, Premiá, 1977.
- *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.
- BERLIN, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus, 2000.
- CERECEDA, Miguel, *El origen de la mujer sujeto*, Madrid, Tecnos, 1996.
- CHAVEZ, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, México, UNAM, 1997.

- CORTÁZAR, Julio, "Manuscrito hallado en un bolsillo", en *Octaedro*, Madrid, Alianza, 1974.
- *París, ritmos de una ciudad* (fotografías de Alecio de Andrade), Barcelona, Edhasa, 1981.
- "Bajo nivel", en *La Jornada Semanal*, núm. 53, México, 10 de marzo de 1996.
- DANTE, Alighieri, "La divina comedia" y "Vida nueva", en *Obras completas de Dante Alighieri*, Madrid, BAC, 2002.
- DUBY, Georges, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1990.
- *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Madrid, Taurus, 1992.
- *Historia de las mujeres, El siglo XIX*, (Dirección de Georges Duby y Michelle Perrot), Madrid, Taurus, 2000, tomo IV.
- FERRE, Rosario, *La filiación romántica en los cuentos de Cortázar*, Tesis de grado de Doctor of Philosophy, University of Maryland College Park, Michigan, UMI, 1987.
- FREUDE, Corina A., *Facetas temáticas de Octaedro, de Julio Cortázar*, Tesis de grado de Master of arts and hispanic literatures, University of Alberta, Michigan, UMI, 1992.
- HINTERHÄUSER, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1990.
- HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1984.
- LAGMANOVICH, David, *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, Barcelona, Ediciones Hispam, 1975.
- MUSCHG, Walter, *Historia trágica de la literatura. Literatura alemana, historia y crítica*, México, FCE, 1965.
- YURKIEVICK, Saúl, "Eros ludens (juego, amor, humor según Rayuela)" en *Suma crítica*, México, FCE, 1997.
- *Julio Cortázar: mundos y modos*, Madrid, Anaya, 1994.
- ZINK, Michel, "Un nuevo arte de amar", en *El arte de amar en la Edad Media*, Barcelona, Medievalia, 2000.